

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA PSYCHOLOGIE



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Helena Pithartová SLACHOVÁ

PSYCHOLOGIE PŘÍBĚHU

THE PSYCHOLOGY OF STORY

PRAHA 2011

MUDR. MGR. RADVAN BAHBOUH, PHD.

„MYSLIT JE SNADNÉ, JEDNAT JE TĚŽKÉ. NEJTĚŽŠÍ ZE VŠEHO JE JEDNAT PODLE SVÝCH MYŠLENEK.“
(J. W. GOETHE)

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu **MUDr. Mgr. Radvanovi Bahbouhovi, PhD.** za jeho trpělivost a odvahu mi práci vést. Právě díky němu jsem se mohla věnovat tématu, které mám ráda. Také bych mu chtěla poděkovat za jeho zajímavé podněty, za inspiraci a za důležitá nasměrování na stěžejní zdroje. Rovněž za materiály, které mi poskytl. Za jeho průběžné komentáře, navrhované korektury textu a především za jeho zodpovědné vedení práce. Dále bych chtěla poděkovat panu **MUDr. Davidovi Skorunkovi, PhD.** za jeho cenné rady, připomínky, za inspiraci, povzbuzení, navrhované korektury a doporučení klíčových materiálů, které vedly ke konečnému znění této práce. Panu režisérovi **Matěji Mináčovi** za poskytnutí závěrečného textu sira Nicholase Wintona. Paní **PhDr. Ivě Štětovské** za to, že mě povzbudila, abych vytrvala u tématu, které mě těší. Panu **doc. PhDr. Jiřímu Šípkovi, CSc.** za materiály, které mi poskytl. Rovněž paní **ing. mgr. Evě Boháčkové** za materiály, které mi poskytla. V neposlední řadě bych ráda vyjádřila vděčnost svému tátovi, **PhDr. Miroslavu Slachovi** za to, že mi vyprávěl příběhy a že mě naučil mít je ráda. Především kvůli němu jsem se rozhodla napsat tuto práci a zvolit si právě toto téma. Jen jedno mě mrzí, že už není možné, aby si ji přečetl. Také nesmím zapomenout na všechny moje blízké, kteří mě podpořili v závěru studia a v rozhodujících okamžicích mého životního příběhu – mé díky patří dceři **Elence**, se kterou jsem znovuobjevovala poklad ukrytý v pohádkách a bájích a samozřejmě **mamince** a **Mirkovi**. Bez jejich podpory a pomoci by práce v této podobě jen těžko mohla vzniknout. Mé díky patří také těm, které zde výslovně nejmenuji. A přesto - jsou tu, ukryti v příbězích...

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia, či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 7. 2011

Helena Pithartová SLACHOVÁ

Abstrakt

V teoretické části diplomové práce jsou přehledovou formou uvedeny základní poznatky z narativní psychologie. Pozornost je věnována narativnímu modu poznávání, významu metafory příběhu a vyprávění pro organizaci a sdílení lidské zkušenosti. Zmíněna je i úloha příběhu a vyprávění pro utváření porozumění různým aspektům lidského života. V empirické části práce jsou analyzovány vybrané příběhy, které lze považovat za mýty tvořící základ evropské civilizace (kulturní metapříběhy). Cílem práce je ověření konstruktů „latentního příběhu“. Dalším dílčím cílem práce je prozkoumat možné opakující se motivy v příbězích, které by mohly sloužit jako forma projektivního testu. Analýza příběhů je provedena metodami TAT a CCRT (Core conflictual relationship theme).

Abstract

In the theoretical part of dissertation main ideas and concepts of narrative psychology are reviewed. The notion of both narrative and paradigmatic knowing coined by Jerome Bruner is explained. The importance of story and narrative for organizing and understanding human experience is discussed. Other psychological functions of both story and narrative metaphor are mentioned. In the empirical part selected stories that could be considered as a part of European cultural heritage (cultural meta-narratives) are analysed. The methods used for story analysis are TAT (Thematic Apperception Test) and CCRT (Core Conflictual Relationship Theme, Luborsky et al.). The aim of the empirical part is to verify the construct of „a latent story“. Another goal is to identify repeating motives in the selected stories, that could be used as a form of projective method.

Klíčová slova

Příběh, vyprávění, latentní příběh, narativní psychologie, mýty.

Keywords

Story, narrative, latent story, narrative psychology, myth.

OBSAH

I. PŘEDMLUVA: CESTOU PŘÍBĚHU	10
1. ÚVOD	11
II. TEORETICKÁ ČÁST	12
1. HERMENEUTIKA	13
1. 1. PŘEDPOROZUMĚNÍ	14
1. 2. MODY MYŠLENÍ: ANALYTICKO-DESKRIPTIVNÍ HERMENEUTICKO-INTERPRETAČNÍ	15
2. MÝTY TVOŘÍCÍ ZÁKLAD EVROPSKÉ CIVILIZACE: KULTURNÍ METAPŘÍBĚHY	16
2. 1. MÝTUS: IN ILLO TEMPORE, ZA ONOHO ČASU	19
2. 1. 1. STARÉ ŘECKÉ BÁJE A POVĚSTI	21
2. 2. BIBLE	24
2. 2. 1. BIBLE A EXEGEZE	25
2. 2. 2. PSYCHOTERAPEUTICKÉ ASPEKTY BIBLICKÝCH PŘÍBĚHŮ	29
3. ALCHYMIE JAKO PŘÍBĚH	31
3. 1. ZÁKLADNÍ PRINCIPY	33
3. 2. PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY ALCHYMIE	36
3. 3. FÁZE TRANSFORMAČNÍHO PROCESU	38
3. 3. 1. NIGREDO	38
3. 3. 2. ALBEDO	42
3. 3. 3. RUBEDO	44
4. ARCHEOLOGICKÁ METAFORA SIGMUNDA FREUDA	45
5. ARCHETYPY CARLA GUSTAVA JUNGA	47

6. PROJEKCE A INTROJEKCE	51
6. 1. PROJEKTIVNÍ IDENTIFIKACE	56
6. 2. PROJEKTIVNÍ POTENCIÁL PŘÍBĚHŮ	59
6. 3. OPAKUJÍCÍ SE MOTIVY V PŘÍBĚZÍCH JAKO FORMA PROJEKTIVNÍHO TESTU	61
6. 4. TAT	64
7. ZÁKLADNÍ POZNATKY Z NARATIVNÍ PSYCHOLOGIE	70
7. 1. NARATIVNÍ MODUS POZNÁVÁNÍ	80
7. 2. VÝZNAM METAFORY PŘÍBĚHU A VYPRÁVĚNÍ PRO ORGANIZACI LIDSKÉ ZKUŠENOSTI	82
7. 3. ROLE PŘÍBĚHU A VYPRÁVĚNÍ PRO UTVÁŘENÍ POROZUMĚNÍ RŮZNÝM ASPEKTŮM LIDSKÉHO ŽIVOTA	83
7. 4. ŽÁNRY PŘÍBĚHŮ, KTERÉ ŽIJEME	85
III. EMPIRICKÁ ČÁST	89
1. KRITÉRIA PRO VÝBĚR PŘÍBĚHU	90
2. POUŽITÉ METODY PŘI PRÁCI S PŘÍBĚHY	91
3. PŘÍBĚHY	94
3. 1. HANS CHRISTIAN ANDERSEN; MALÁ MOŘSKÁ VÍLA	94
3. 2. EROS A PSYCHÉ	101
3. 3. KRÁSKA A ZVÍŘE	116
3. 4. JESTŘÁBÍ ŽENA	130
3. 5. PERSEUS A ANDROMEDA	142
3. 6. ADAM A EVA	152
3. 7. KRÁL OIDIPUS/ FREUDŮV LATENTNÍ PŘÍBĚH	162
4. LATENTNÍ PŘÍBĚH	174

IV. DISKUSE	176
V. ZÁVĚR	182
VI. DOSLOV: WILLIAM SHAKESPEARE	183
VII. LITERATURA	184
VIII. PŘÍLOHY	191

SEZNAM ZKRATEK

ARN	albedo, rubedo, nigredo (fáze latentního příběhu; opakující se motivy)
etc. (et cetera)	atd.
CCRT	Core Conflictual Relationship Theme; jádrové a konfliktní vztahové téma
KL	kolo života
KS	kolo smrti
LP	latentní příběh
RE	relationship episode; vztahová epizoda
MMV	malá mořská víla
SS	spirála smrti
SŽ	spirála života
TAT	Tématicko apercepční test

„Trávíme bezpočet hodin vyprávěním příběhů před usnutím našim dětem i vnoučatům, sdělujeme své každodenní zážitky našim partnerům a partnerkám když se vracíme z práce, píšeme dopisy svým blízkým, v nichž vyprávíme rodinné příhody. A někdy, když jsou některé naše zkušenosti a prožitky natolik bolestivé, že je nemůžeme sdílet ani s těmi nejbližšími, vyhledáváme odborníky – poradce a psychoterapeuty s nadějí, že oni, na rozdíl od jiných lidí, budou schopni naslouchat a reagovat na naše životní dramata...

Kromě toho jsme sami připraveni posloužit jako obecnstvo narativní aktivitě jiných lidí, ať už se jedná o příběhy, do nichž se noříme v průběhu různých rozhovorů a konverzací, nebo o příběhy zaznamenané v knihách, vyjádřené v divadle, znázorněné ve filmu a v televizi.“

(Neimeyer, Levitt, 2001)

I. PŘEDMLUVA: CESTOU PŘÍBĚHU

ANEB

„VYPRAVUJ NÁM POHÁDKU!“

„..... Popis osobního vývoje zájmu o narativitu a narativní přístup v psychoterapii lze těžko začít jinak, než vyprávěním. To ale musím zpět na začátek, tedy pokud jsem schopen říci, kde a kdy vyprávění začíná. Zdálo by se, že to je samozřejmé, ale u vyprávění nikdy nevíte. Začátek může být kdekoli a kdykoli. O konci ani nemluvě. Záleží totiž na tom, kdo v toku událostí určí počátek a konec. Pro jakýkoli příběh je důležitá zápleтка. A nemusí být jen jedna... “ (Skorunka, 2010).

Myslím, že by nebylo správné se nezmínit, proč právě téma „psychologie příběhu“. Co je to za zápletku, která mě dovedla až sem, k výběru tak mimořádně zajímavého tématu. Takže „proč“ vlastně a kde začít? Asi v dětství.

Do doby, kdy svět byl pro mě nepřečtenou knížkou snů, kterou jsem chtěla poznat a číst. Vzpomínám si na tátu u vánočního stromku v houpacím křesle, jak mně a mému bratrovi vypravoval příběhy a pohádky na dobrou noc. „Vypravuj nám pohádku!“ Tak to obvykle začínalo. Od něj jsem poprvé slyšela o Trojské Heleně a Paridovi, o Perseovi a Andromedě, o zakletém princovi, o vánočním skřítkovi, o modrých střevíčkách. Myslím, že se musel bavit, když jsme ho s bratrem opravovali: „Tak to není, minule jsi nám to říkal jinak!“. Svět byl pro mě tenkrát pohádkou a já jsem žila v pohádce díky svému tátovi.

Později, když už jsem uměla číst, mi táta často dal nějakou knížku k přečtení a většinou se trefil a navedl mě na to, co mě právě zajímalo, nebo trápilo a co jsem se potřebovala dozvědět. A to jak jinak, než právě *c e s t o u p ř í b ě h u*.

1. ÚVOD

„Jen na dlouhé cestě poznáš sílu svého koně.“
(Arabské přísloví)

William Shakespeare napsal: *„Celý svět je scéna a muži, ženy, všichni jsou jen herci. Mají svá „vystoupí“ a „odejde“ etc.*

Ano. Vždycky se mi líbilo, jak se v příbězích mění kulisy a herci, ale zápletky, jakoby se z nějakého záhadného důvodu neustále opakovaly. Nejen v příbězích, které jsme si oblíbili, ale i v našich životech. Jakoby se nám vracely podobné motivy a situace, které se stávají pro nás výzvou. Pořád něco začíná a něco končí. Člověk v životě druhé potkává, ale také se s nimi loučí. Každá cesta má svůj začátek, ale i konec. Jsem na začátku. Na začátku cesty do „Země Nezemě“, do Fantazie.

Cílem mé cesty do „Země Nezemě“ je **objevit příběh**, který si v sobě každý neseme **latentně** – možná už od dětství.

Šípek (2000) píše: *„Je třeba hledat „červenou nit“, vnitřní motiv, který spojuje tyto dílčí údaje jednotnou vazbou.“*

Chci tím říct, že se domnívám, že příběh je v nás ještě předtím, než se uskuteční. Než se latentní, spící motivy, obrazy realizují v našem životě.

Právě okolo tohoto tématu se mé myšlenky točí, přistávají a znovu se chystají vzlétnout.

*„Je těžké přejít po ostří nože a mudrcové tvrdí,
že právě tak svízelná je cesta k vykoupení.“
(Katha – Upanišada)*

II. TEORETICKÁ ČÁST

„In medias res.“
(Horatius, De arte poetica, v. 148)

1. HERMENEUTIKA

„Ved' nás cestou přímou, stezkou oněch, které jsi zahrnul milostí svou.
Nikoliv těch, na které rozhněván jsi, a kteří bloudí.“
(Korán: Súra úvodní - Mekkánská)

Hermeneutika (řecky herméneutiké techné, „umění vykladačské“), nauka o všestranném výkladu literárních děl, vědecké stanovení pravidel a prostředků, jak zjistit smysl, jež chtěl autor svému dílu dát. Bývá zvykem dělit ji na *nižší hermeneutiku*, k níž patří výklad formální (gramatický a stylistický) a věcný a *vyšší hermeneutiku*, k níž patří zhodnocení osobnosti autora, zařazení literárního díla k určitému druhu, zjištění eventuálních pramenů a vzorů, u děl zkomolených doplnění obsahu, u děl ztracených rekonstrukce (Slovník antické kultury).

V širším pojetí porozumění neopakovatelné tvorbě lidského ducha i kultury. W. Dilthey ji považoval za metodologii historických a duchovních věd, M. Heidegger za základ ontologie (Encyklopedický slovník).

Porozumění jedinečnosti a neopakovatelnosti textu. Souvislost slova hermeneutika se jménem *boha Herma* je velmi pravděpodobná.

HERMÉS

Hermés byl jedním z nejobratnějších bohů, stal se *poslem bohů*, zvláště Dia. *Vyřizoval nejobtížnější úkoly*. Ochraňoval stáda, daroval lidem blahobyť, byl bohem hlasatelů, *dárce řečnického nadání*, hlavně pak bohem obchodu, ale i lsti, podvodu, zlodějů, ba i křivopřísežníků. Hermés ochraňoval i cesty a pocestné a *doprovázel těž duše zemřelých do podsvětí*. *Dotkl-li se svou berlou lidských očí, přinášel spánek a sny*. Hermés zasahoval velmi často do lidských osudů. Nevynalezl jen lyru a flétnu, ale i jiné a pro lidstvo velmi užitečné věci. Vynašel prý míry a váhy pro obchodníky, učil lidi tkalcovskému umění, aritmetice, geometrii, astronomii i astrologii a byl pořadatelem obětí bohům. Nebyl pouhým poslem bohů – sám plnil ta nejobtížnější poslání. Pro svou lstivost a dovednost byl nejbližším pomocníkem Diovy. Na rozcestích byly zřizovány hromady kamení na počest Hermovu, na něž musil každý pocestný přidat kámen. Jeho sochy bývaly v tělocvičnách, neboť Hermés byl bohem tělesné obratnosti a tělocviku. (Slovník antické kultury, s. 253)

1. 1. PŘEDPOROZUMĚNÍ

Alcest: „*Ne, cítím ošklivost k všem lidem bez rozdílu. K těm proto, že jsou zlí bez možné nápravy a k oněm proto pak, že k zlým jsou laskavi, že nechovají k nim té svaté nenávisti, jak patří jistě těm, kdo jsou v své duši čistí.*“
(Molière: Misanthrop /Le Misanthrope/)

Je důležité si při výkladu jakéhokoliv textu uvědomit výchozí situaci - totiž, že člověk přistupuje k textu s nějakým předběžným porozuměním, s tzv. *předporozuměním* (*Vorverständnis*). Je nutné na to myslet a uvědomit si naši *předpojatost*, se kterou k textu přistupujeme. Hans Georg Gadamer píše ve své *Pravdě a metodě*: „*Vzhledem ke každému textu stojíme před úkolem uplatnit vlastní používání jazyka, nebo v případě jazyka cizího jeho užití, jež je nám známo z děl spisovatelů nebo denního styku.*“

Gadamer dále píše o akceptování rozdílu mezi naším navyklým používáním jazyka a jazyka předloženého textu. Mluví o „zkušenosti nárazu“, kterou zažijeme při prvním setkání s textem. Ta nás právě upozorní k možnosti používat nám „známý jazyk“ jiným způsobem. Předpokládáme, že když někdo mluví stejným jazykem, používá slova podobně, ne-li stejně jako my. Tento předpoklad může být ale chybný. Totéž platí v případě používání cizího jazyka. Snažíme se porozumět, ale velmi snadno může dojít k nedorozumění. Protože používáme stejná slova různým způsobem, tj. v jiném smyslu, než jak je chápe náš partner. Je vůbec možné se dostat ze začarovaného kruhu vlastních předmínění? Jak má být text ochráněn – ošetřen před nepochopením, neporozuměním, zvláště když nedochází k opozici partnera – jako je to možné při dialogu tváří v tvář?

Jediné, co se požaduje je jen *otevřenost pro mínění druhého*. Ta však „riskuje“, že se „*jiné mínění uvádí do vztahu k systému našich vlastních mínění*“.

Hermeneutický úkol je *věcné kladení otázek*. Hermeneutické práci s textem se říká *hermeneutický kruh*. Vykladač se snaží proniknout hlouběji do textu a své porozumění znovu konfrontuje s textem. Každé poznání je dle Gadamera závislé na porozumění a interpretaci.

Gadamer dále píše: „*Kdo chce rozumět textu, je spíše připraven nechat si o něm něco říci.* Proto musí být *hermeneuticky školené vědomí již předem citlivé na jinakost textu*. Taková připravenost přijímat nepředpokládá ani věcnou „neutralitu“, ba ani sebevyhasnutí, nýbrž zahrnuje *odhalující osvojení vlastních předmínění a předsudků*. Je nutné uvědomit si vlastní *předpojatost*, aby se text představil ve své jinakosti, a aby *dospěl k možnosti vydat svou věcnou pravdu proti vlastnímu předmínění.*“ (Liessman, K.; Zenaty, G., 1994)

Hoghelande píše: „*Ať si shromažďuje knihy různých autorů, protože jinak je jejich pochopení nemožné, a ať také nezavrhne jednou, dvakrát přečtenou knihu, ačkoli jí nerozumí, nýbrž ať ji čte znovu desetkrát, dvacetkrát a padesátkrát a vícekrát. Ať nakonec uvidí, v čem se autoři nejvíce shodují: tam je totiž pravda ukryta.*“ (C. G. Jung: Představy spásy v alchymii).

1. 2. MODY MYŠLENÍ: ANALYTICKO-DESKRIPTIVNÍ A HERMENEUTICKO-INTERPRETAČNÍ

„Jen to je ztraceno, čeho se sami vzdáváme.“

(Lessing)

Dva protikladné, avšak rovnocenné a vzájemně se doplňující přístupy. A to:

analyticko-deskriptivní - odpovídající metodologii novověké přírodovědy. Navazuje na tradici aristotelovského a galileovského způsobu myšlení.

A **hermeneuticko-interpretační**, který je zvýhodněn tisíciletou tradicí hermetické filozofie.

Následující tabulka shrnuje základní protikladné **mody myšlení**:

Tab. č. 1: Mody myšlení (Boháčková, 2000)

Analyticko – deskriptivní	Hermeneuticko - interpretační
Pojem	Obraz
Vysvětlení	Výklad, interpretace
Redukce	Amplifikace
Funkce	Smysl
Analýza	Syntéza
Dílčí aspekty	Celistvost
Znak	Symbol
Lineární čas	Cyklický čas
Kauzalita	Analogie (synchronicita)
Statistika	Typologie
Kvantita	Kvalita
Konkretismus	Metafora
Objektivismus	Prožívání, zakoušení
Horizontalita	Vertikalita
Přírodověda	Náboženství, umění, humanistické vědy
Alopatie	Homeopatie

Podle mne tyto mody myšlení tak, jak je uvádí Boháčková (2000) odpovídají víceméně modům myšlení Brunera (1987). Brunerův paradigmatický modus odpovídá analyticko-deskriptivnímu modu a jeho narativní modus odpovídá hermeneuticko-interpretačnímu.

Jsou to způsoby/mody, tedy „nástroje“ naší mysli. Jednoduše řečeno to jsou způsoby, jak myslíme a jak strukturujeme naši zkušenost.

2. MÝTY TVOŘÍCÍ ZÁKLAD EVROPSKÉ CIVILIZACE: KULTURNÍ METAPŘÍBĚHY

„In illo tempore...“

„Za onoho času...“

Onen čas – jenž může být kdykoliv, **ono místo** – jenž může být kdekoliv a **onen svět** – jenž byl a nebyl, je a není a je blízky jen našemu snění a Jung říká, že je to naše **nevědomí**.

Kulturní metapříběhy tvoří nevědomou strukturu našeho životního příběhu. Proto jsou stále aktuální a můžeme se k nim kdykoliv vrátit a přečíst si je. Jsou to příběhy o důležitých archetypálních situacích lidského života. Zasahují lidstvo jak vertikálně – přes všechny věky, tak horizontálně přes všechny rasy a národnosti. Jejich archetypální jádro se dotýká hluboko nás samých a našeho života. Zachovaly se, protože nám mají pořád co říci. Je v nich uložena lidská zkušenost, která se opakuje v každém z nás, v našich životních příbězích. I přes svoji vzdálenost v čase, protínají naše životní příběhy v samém jejich středu.

V každém z nás je kousek Adama a Evy, kousek Erosa a Psyché – jsme to my sami. My musíme plnit obtížné úkoly, my musíme obstát v životních zkouškách. Jsme to my, kdo musí proplout mezi Skyllou a Charybdou jako mýtický Odysseus a doufat, že neztroskotáme. V každém z nás je kousek Odyssea. Odyssea, který řekl, než se vypravil k Tróji: „*Ještě jsem nevyplul a už myslím na Ithaku.*“

V souladu s tím, co píše Skorunka (2010) o *nabídce příběhů dostupných v naší kultuře*, je možné si položit tyto otázky: „Se kterým se rozhodneme přednostně spojit svou dočasnou existenci? Je tento proces vědomý a svobodný? Jsou některé z nich vlivnější než jiné? Je to opravdu tak determinované, že musíme žít všechna ta samá témata, dilemata, konflikty našich předků?“

Domnívám se, že svou dočasnou existenci spojíme s tím příběhem, který nás nějakým způsobem oslovuje především na rovině emocionální. Boháčková (2000) v této souvislosti mluví o emocionální váze archetypů, píše: „*Pouze tehdy, pokud má archetypový obraz pro člověka emocionální hodnotu, teprve tehdy obraz ožívá a naplňuje se významem.*“

Své místo tu má projektivní identifikace, o které se zmíním později, v kapitole o projekci a introjekci. Myslím si, že se jedná o proces částečně vědomý a vůlí ovlivnitelný – prostě je tu a probíhá. A není náhodou, že se v něm odráží to, co prožíváme.

Jestli jsou některé příběhy vlivnější než jiné? Na to se snažil odpovědět už Sigmund Freud, který nacházel v životním příběhu každého člověka linii příběhu mýtického krále Oidipa, což

si myslím není zcela správné. Pro každého z nás je vlivnější jiný příběh, který více odpovídá naší zkušenosti a tomu, co prožíváme.

Schafer píše o tom, že psychoanalýza vnucuje terapeutovi „velmi uzavřený diskurz, téměř jedinou možnou verzi narativního postoje“. Považuje to za chybu, protože dopředu je diskvalifikováno mnoho dalších příběhů. Navrhuje, aby byla *akceptována multiplicita příběhů*. S čímž souhlasím. Každý si v sobě zřejmě neseme příběh a nemusí to být nutně příběh Krále Oidipa, jako tomu bylo u Sigmunda Freuda.

A co příběhy nabízejí? Člověk může díky příběhům bezpečně prožít tvořivá řešení problémů. Kastová (1999) píše: „*Dotýká-li se nás téma nějaké pohádky, pak je to také téma našeho života. S pohádkovými obrazy se můžeme dostat do těch oblastí naší duše, jež nám způsobují potíže a skrývají další možnosti vývoje.*“

Železná (1996) píše: „Mnohem důležitější, než mít přehled je *proniknout k obsahu, pochopit smysl dávného poselství a zároveň porozumět umění*, které je přináší. Toto poselství – myšlenky a zkušenosti vyjádřené v určitých symbolech – se vynořuje z proudu času třeba po stu nebo tisíce let. Časová měřítka zde ale nehrají roli. Od nejstaršího z příběhů nás dělí tisíce let. A přece je kdykoli znovu aktuální pro každého, kdo jej dovede procítit a využít k vlastnímu poznání...

Začtème se tedy do příběhů dávno minulých časů. Budeme-li číst pozorně, najdeme v nich mnohé, co nám třeba až do této chvíle unikalo. V jedné knížce se nedá vypovědět úplně všechno, poněvadž příběhů, zejména těch milostných, které si malíři a sochaři velmi často volí za náměty svých děl, jsou stovky.

Se jmény jako je Orfeus a Eurydika, Samson a Dalila, Tristan a Isolda nebo Perseus a Andromeda se setkáte nejen ve výtvarném umění, ale i v hudbě, v literatuře, v dramatu, s některými dokonce v astronomii. Ta jména a ty příběhy by měl každý znát.

A pak - od okamžiku, kdy Eva uposlechla hadův hlas, okusila jablko ze zapovězeného stromu a nabídla je Adamovi, je láska nejen kořením života, jak se o ní říká, nýbrž základem všech životně důležitých lidských vztahů, prvořadým lidským citem. Bez lásky by život ani nemohl vzniknout. Proto také odjakživa zaměstnávala lidskou mysl častěji než jiná témata, proto byla a je jedním z nejčastějších námětů i ve výtvarném umění.

Dobrá, řeknete si, ale k čemu nám budou příběhy nějakých dvojic z dávné minulosti? My žijeme v jiné době, naše příběhy probíhají úplně jinak. Omyl. Mění se, hlavně díky všemožným technickým vynálezům jen naše životní prostředí. *Příběh sám je věčný. Jak by se*

dodneška mohl uchovat, kdyby neplatil? Copak myslíte, že něco podobného jako vy si neříkali mladí lidé před sto nebo tisíci lety? Copak i oni nebyli přesvědčeni, že žijí v jiné době a jejich lásky jsou proto něčím zbrusu novým a jedinečným? Výbušní Samsoni, rozpolcení Tristanové, podvádění Markové, ztrápení Orfeové, dokonce i kruté Dalily, Salome a Judity jsou mezi námi. Pravda, nedávají si utínat hlavy, nejezdí na koni, nosí jiné šaty a mluví jiným jazykem. Avšak vztahy, které prožívají, myšlenky a sny, které se jim honí hlavou, úzkosti a radosti, které jim láska přináší, ty se nemění.

Umění a zejména výtvarné umění, je dokladem toho, jak právě v měnícím se světě jde zachytit *to, co je stálé*. Kolik jen nadání, vynalézavosti a zručnosti už umělci vynaložili, kolik výtvarných stylů, technik a materiálů se během staletí vystříдалo, aby nám věčný příběh muže a ženy zůstal zachován. Stačí se pozorně rozhlédnout, abychom zjistili, že onen příběh lásky v nejrůznějších podobách je všude kolem nás. Ne každý ho ovšem dovede číst. Tkví kdesi mezi řádky. Na rozhraní dvou kontrastních barev. Je tajemný a nevyzpytatelný. V galeriích i v životě...“ (Železná, 1996)

2. 1. MÝTUS

*Historie „byla – a už není“,
kdežto mýtus „nebyl – ale pořád je.“*
(Prokop Remeš)

Z etymologického hlediska je odvozen od řeckého *mythein* = vyprávět.

„Mýtus tvoří samé *jádro archetypu*: mytologie je jeho nejadekvátnější způsob výrazu, jeho autentický jazyk.“ (Starý, 1994).

„Podle Freuda je možno mýtus chápat jako *sen množství lidí*, na jehož výklad se dají uplatnit stejná pravidla jako na výklad snu.“ (Boháčková, 2000).

„Mýtus v sobě obsahuje vrstvy, které chronologicky dělí od sebe celá staletí, aniž by tím byla ohrožena jednota tématu a koherence výpovědí. Živý mýtus je jakýmsi *svorníkem, který dovede překlenout časovou propast*.“ (Havrdá, 1996).

„Mýtus má *lečivý, tj. terapeutický význam* tím, že poskytuje adekvátní výrazovou formu pro vystižení dynamismu individuálního lidského příběhu.“ (Starý, 1994).

„Terapeutické působení mýtu a ostatních symbolů spočívá v tom, že *spojují (symballein) individuální lidský život s obecným lidským osudem*.“ (Boháčková, 2000).

„Mýty jsou příběhy symbolické, jsou to *obrazy lidské duše promítnuté na plátno vnějšího světa*.“ (Heffernanová, 1995)

Francouzský mytolog a etnolog Claude Levi-Strauss podtrhuje např., že rozhodující na mýtu není forma, v níž je vypravován, nýbrž to, *co je vypravováno* – „*narativní jádro*“.

Podle Lévi-Strausse mytologie nejvýrazněji odráží vnitřní principy nevědomé logiky lidského myšlení (Soukup, 2000).

„Mýty, píše Blumenberg, jsou příběhy, *kteří jsou vypravovány, aby se něco zahrnalo*. V nejprostější podobě, *čas*. Jinak a závažněji: *strach*. Jsou to příběhy, které vysvětlují, proč něco je, dávají informaci o světě, přírodě a člověku, dávají odpovědi na četné otázky proč.“ (Liessmann, K.; Zenaty, G, 1994).

Mýtus má svůj smysl, svůj význam, svou platnost. Má své stálé místo v našich životech. Je potřeba přinutit mýtus, aby konečně promluvil a vydal tak svědectví o své pravdivosti. Toho můžeme docílit tím, když se pokusíme dešifrovat to, co je v něm ukryto. Když se nám podaří rozkrýt mýtickou symboliku. Už Paul Ricoeur ve své studii *Symbol a mýtus* napsal, že symbol je „*nadán nadbytkem smyslu volajícím po dešifraci*.“

Tretera (1999) píše o tom, že v Řecku byla *archaická moudrost uložena především v eposech Homéra a Hesioda*. Mytologie se svou narativní (lat. narrare – vyprávět) povahou obrací do *minulosti*. Její děje se odehrávají ve *zvláštní časové rovině. In illo tempore. Za onoho času*. Tato *zvláštní temporalita* je charakteristická právě pro mýtus. A právě díky této zvláštní temporalitě se může obsah mýtu promítnout do jakékoliv doby.

Tretera (1999) píše: „Prefilosofickou povahou mýtu ve vztahu k řeckému myšlení se u nás podrobně zabýval již *Jan Patočka* ve svých přednáškách o presókraticích. Mýtus charakterizoval jako „*polosen myslí*“, jež „*krouží kolem našeho osudu, jako kolem takových palčivých bodů života krouží právě sen: jeho obrazy táhnou duševním zrakem se samozřejmostí, která nevzbuzuje podivení, i když je nesmírně fantastická*“.

Z. Neubauer mýtus výstižně vymezuje jako „*původní, přirozenou, bezprostřední zkušenost světa*“ a neváhá také prohlásit: „*Mythické porozumění světu je pravdivé, hlouběji pravdivé, než jakýkoliv filosofický rozbor či vědecký výklad*.“

Například stoikové zastávali názor, že mýty jsou *vyjádřením hlubší, významnější pravdy, kterou je třeba teprve hledat* (někteří tvrdili, že se *pod božskými jmény skrývají přírodní živly; např. Héra* – psáno HPA (čti érá) – je ztělesněním vzduchu – řec. AHP (čti áér).

(Encyklopedie Antiky, 1973)

Řecká mytologie si ještě před vznikem filosofie kladla otázku - *odkud má vše jsoucí svůj původ?* Odpověď dávala v duchu polytheistickém, tedy náboženském názoru na svět.

Poskytovaly ji tzv. *kosmogonie*, čili nauky o počátku světa. Svět vznikl díky bohům.

Jak vznikla božstva? Na tuto otázku odpovídaly tzv. *theogonie*, tedy mytologické nauky o počátcích bohů. Na samotném počátku všeho byl „CHAOS“, zející průrva, (od řec. chaskein – býti otevřen, zeti). Prázdný prostor s neuspořádanou směsí elementů, živlů. Chaos Řeky zřejmě děsil. Postupně nahrazovali *chaos kosmem, neuspořádanost uspořádaností, řádem*. To byl *přechod od „mýtu“ k „logu“*, od báje, pohádkového vyprávění (mythos) k rozumu (logos), od mytologie k filosofii.“

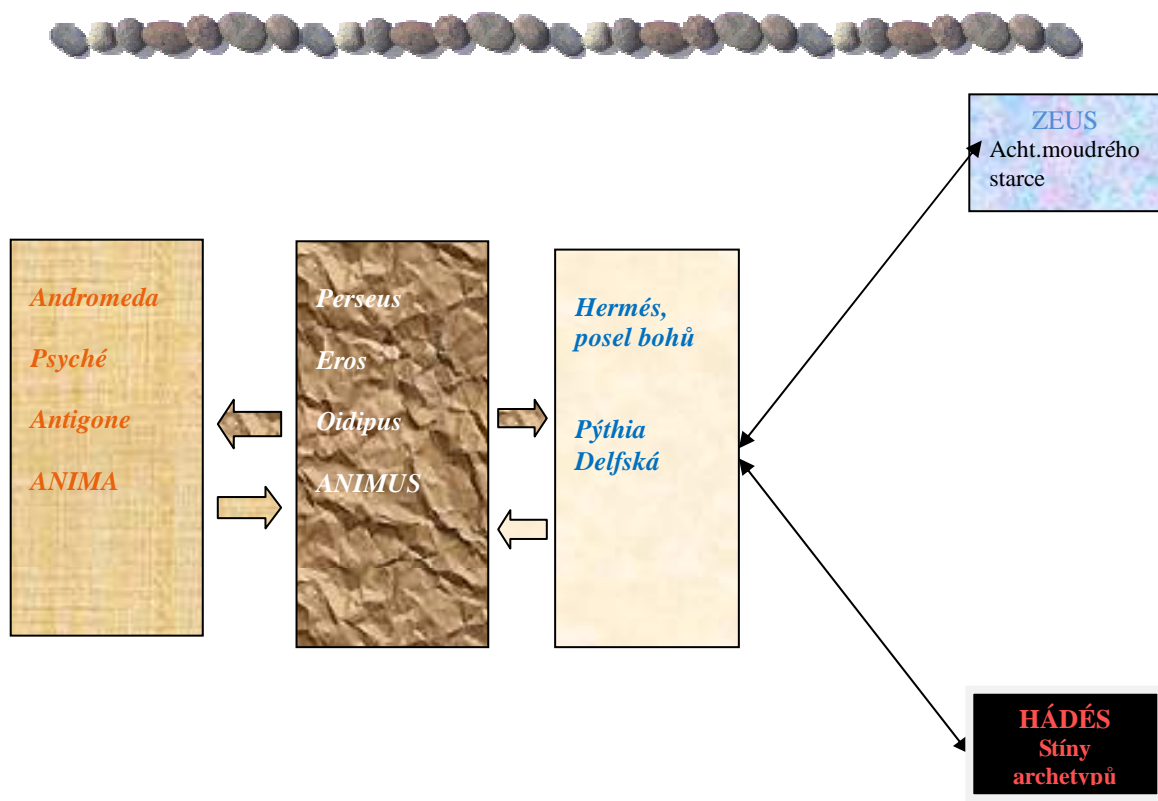
2. 1. 1. STARÉ ŘECKÉ BÁJE A POVĚSTI

„O tvarech změněných do nových těl mě zpívati pudí nadšený Duch.
 Ó Boží – těch změn jste původci sami -,
 přízní darťe mé dílo a od samých počátků světa
 provodte do mých až dob to souvislé předivo písňé!“
 (Publius Ovidius Naso; Proměny)



Stanul: „Ó ty, jež takýchto pout jsi nehodna,“ pravil,
 „hodná těch, jež poutají vespolek milence vroucí,
 vyjev na prosbu mou té země i vlastní mi jméno!
 Proč jsi spoutána? Rci!“...etc.

(Publius Ovidius Naso; Proměny: kniha čtvrtá; *Andromeda*)



Tab. č. 2: Staré řecké báje a pověsti

Starověké Řecko. Kolébka evropské civilizace. *Řecká mytologie* – staré řecké báje a pověsti. Řeční Bohové a Olymp. Řeční hrdinové a pověsti o nich. Nesmrtelné eposy *Homéra Ilias a Odyssea*.

Ilias (*Íliona*=*Trója*) je válečný epos o obléhání Troje. Příčina války trojské je všeobecně známa. *Paris*, syn *Priama*, krále trojského, prohlásil za nejkrásnější ze tří bohyň *Afroditu* a popudil tím proti sobě *Heru* a *Athénu*. Afrodita mu slíbila nejkrásnější ženu na světě, *Helenu* a Paris si pro ni přišel ke spartskému králi *Menelaovi* a unesl ji i s poklady. Oklamáný manžel žádal Helenu zpět, ale Trojští ji nevydali. Nejstarší syn Priamův *Hektor* prohlásil, že žena nestojí za válku. Shromáždili se řečtí hrdinové a 12 tisíc lodí odplulo k Troji. Řeky vedl mykenský král *Agamemnon*. Mezi hrdiny byl nejslavnější *Achilleus*, jehož doprovázel přítel *Patroklos*. Nejstarší byl *Nestor* a nejchytřejší *Odyseus*, král ostrova Ithaky. Boj před Trojou se protáhl na deset let, protože Hektor byl stejně udatný jako Achilles. Mezi Achillem a Agamemnonem došlo ke sporu, protože Agamemnon odňal Achillovi jeho podíl na kořisti, krásnou Briseovnu a Achilles se proto neúčastnil dále boje. Trojané získali v boji postupně převahu a zastavil je teprve Achillův přítel Patroklos, převlečený za Achilla.

Když jej nejudatnější trojský bojovník Hektor zabil, rozhodl se Achilles pomstít přítelovu smrt. Zahnal trojské vojsko zpátky do města, zabil Hektora, proti vší etice boje zhanobil jeho mrtvolu a vydal ji teprve na prosby Hektorova otce, trojského krále Priama. Čestným pohřbem Hektorovým končí *Ilias*.^(upraveno dle Slovníku světových literárních děl I, 1988)

Odyseia je antický epos, který pojednává o osudu jednoho z hrdinů skončené trojské války. Je to vrcholné dílo řecké literatury archaického období. V tzv. Telemachii se *Odyseův* syn *Telemachos* vydává na popud bohyně Athény pátrat po otci, který se po 10 letech dosud nevrátil od dobyté Tróje, protože o ruku Odysseovy ženy *Penelopy* se neustále ucházejí četní nápadníci. Od spartského vladaře *Menelaa* se Telemachos dovídá, že otce drží na ostrově Ogygii nymfa Kalypso. Ta zároveň Odyssea na pokyn posla bohů *Herma* propouští. Odyseus je v bouři zahrán k ostrovu Scherii, kde se jej ujímá dcera fajáckého krále Alkinoa Nausikaa. U Alkinoova dvora Odyseus při hostině vypráví své osudy po dobytí Tróje: Po střetnutí s Kikony a přistání u země Lotofagů, kteří hostí všechny cizince omamnými plody zapomnění, si Odyseus vysloužil nenávist boha moře *Poseidona*, protože oslepil jeho syna *Kyklopa Polyféma*, aby se i s druhy dostal z jeho zajetí. I přes pomoc vládce větrů Aiola byl zahrán k zemi lidožravých Laistrygonů a poté k ostrovu kouzelnice Kirky. S pomocí Hermovou přemohl její kouzla a na její radu sestoupil do podsvětí, kde se od duší zemřelých dověděl, jak přemoci nepřízeň bohů při návratu do vlasti. Po překonání dalších předpověděných nástrah (Sirény, Skylla a Charybda) však při plavbě ke Kalypsinu ostrovu ztratil za bouře všechny druhy, kteří při zastávce na ostrově Thrinakii porazili skot z posvátných stád boha Hélia. Fajákové Odyssea odvezou na Ithaku, kam se mezitím vrací

i Telemachos. Oba s pomocí pastýře Eumania a za přispění Athény pobijí nápadníky usazené v Odysseově domě. Po 41 dnech, jež uplynuly od Telemachova odjezdu z Ithaky, se Odysseus znovu ujímá vlády nad Ithakou a po dvacetiletém odloučení se setkává s Penelopou. (Slovník světových literárních děl, 1988).

Herodotos – nejstarší historik světa. *Thukydidovy* dějiny války peloponneské. *Aischylova* Oresteia. *Sofokles* a „jeho“ Oidipus. *Euripides* a jeho Medeia. Filosofické a státnické spisy *Platonovy*. *Aristotelovy* názory mravní a politické. To všechno Řecko. To vše je v základu naší civilizace. Příběhy starověkého Řecka se nás dotýkají až do dnešních dnů a stávají se tak kulisami našich životních příběhů.

2. 2. BIBLE

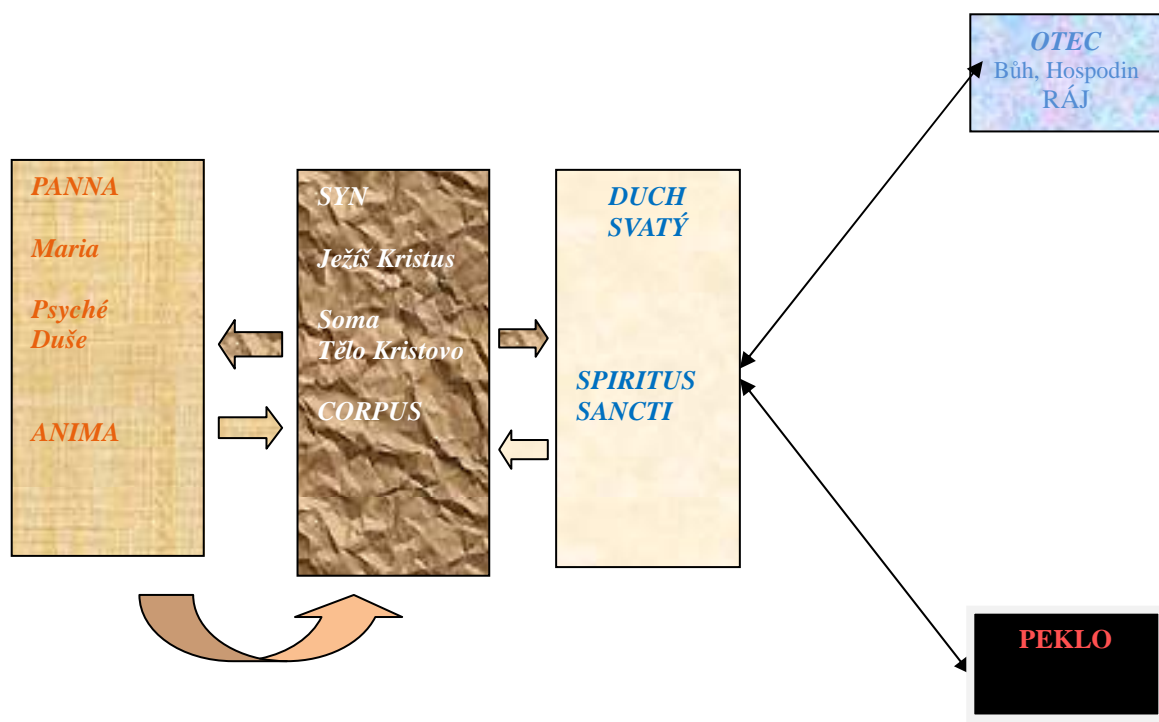
„Fiat lux!“
 „Budiž světlo!“
 (podle Bible; Genesis kap. 1, v. 3)

„Je projekce onoho dávného zážitku uvědomění oddělujícího se od nevědomí.“ (C. G. Jung)

Werner Keller: „A biblia má predsa pravdu!“

KŘESŤANSKÁ KVATERNITA (TŘI A JEDNA = PANNA MARIA)
 VE JMÉNU OTCE I SYNA I DUCHA SVATÉHO. AMEN.
 IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI. AMEN.

Tab. č. 3: Křesťanská kvaternita

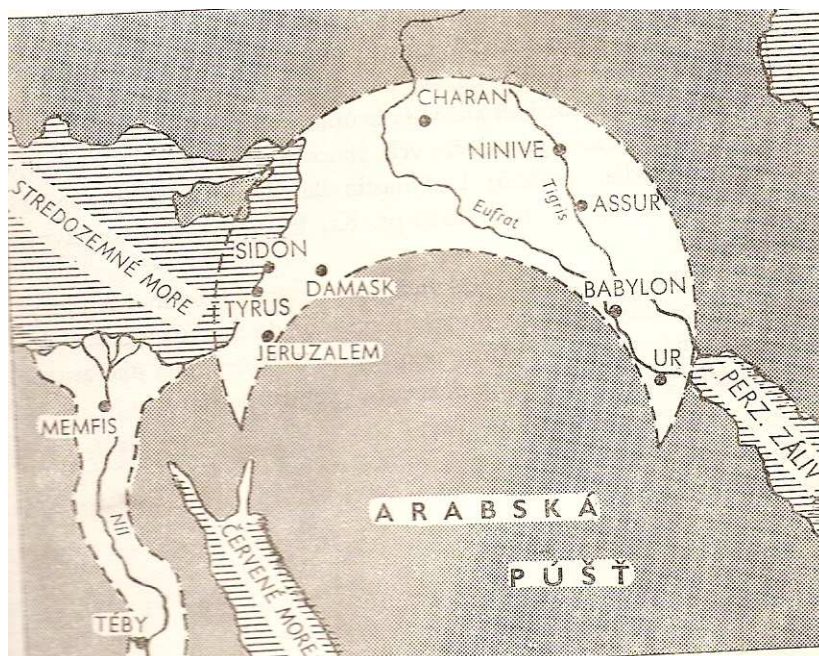


„A jako Ježíš Kristus, z rodu Davidova, kvůli vysvobození a spáse lidského pokolení, jež se kvůli Adamově neposlušnosti ocitlo v zajetí hříchu, přijal lidskou podobu, tak i v našem Umění to, co je jedním neprávem poskvrněno, je druhým, jež je mu protikladné, zproštěno, omyto a vysvobozeno od oné potupy.“ (Jung. Představy spásy v alchymii)

„Neboť stejně jako v Adamovi všichni umírají, tak budou v Kristu všichni oživeni.“ (Jung. Představy spásy v alchymii)

2. 2. 1. BIBLE A EXEGEZE

„*Exegi monumentum aere perennius.*
Dokončil jsem pomník trvalejší než kov.“
 (Horatius)



Obr. č. 1: Úrodný půlměsíc a Egypt – okolo roku 2000 př. n. l.

Exegeze (řecky, exégésis „poučení, výklad“). Ve filologii se exegésí myslí všestranný výklad literárního díla. (Slovník antické kultury, s. 206)

Výklad písemných textů; nauka o správném výkladu textů, tak aby byl vystižen smysl, jež do nich původce vložil. Byla systematicky rozvinuta ve filologii, v teologii (biblická exegeze) a hlavně v právní vědě, kde slouží výkladu (interpretaci) práva. (Ilustrovaný encyklopedický slovník, a-i)

Část biblické teologie usilující vědeckými metodami o postižení správného smyslu textu Bible. Využívá studia původních jazyků hebrejštiny a řečtiny, dobového pozadí, literárních forem a textové kritiky. (Encyklopedický slovník, s. 290)

V souladu s tím, co píše Remeš s Halamovou (2004), je možné říci, že jsou dva způsoby, jak Bibli vykládat. Za prvé je možné biblické texty očistit od mýtů a bájí a zjistit, co bylo záměrem biblického autora. Tím se zabývá stará liberální teologie.

Za druhé cenzurovat text Bible co možná nejméně a nechat na sebe biblické příběhy co nejvíc působit. To je záležitost dnešní teologie. Tento směr nepopírá, že Bible je sdělení od Boha lidem. Právě naopak. Podle něj Bůh *chtěl a předjímal* všechna čtení Bible.

Remeš (2004): „*Výklad Bible, tzv. exegeze, nemá být hledáním jednou daného a jediného smyslu, ale spíše aktivním vkládáním nových rozličných významů, které jsou osobně pro člověka důležité. Tento způsob výkladu se označuje jako „hermeneutika zaměřená na příjemce* a je hluboce zakořeněna v dávné křesťanské tradici.“

svatý Augustin:

„*Když se někdo snaží při výkladu Písma svatého nalézt ten smysl, který tam vložil pisatel, co je na tom zlého, že tam nalézám smysl, který mu Ty (Bože) ukazuješ jako správný, ač odporuje smyslu pisatele, jenž měl v úmyslu říci pravdu, třebaže trochu jinak?*“ (Vyznání XII/17).“

Podstatné je to, jak je text Bible přijat samotným čtenářem, a také jak si ho vyloží.

Německý básník Martin Walser k tomu dodává: „Čtení je spíše muzicírováním, než pouhým poslechem hudby.“ *Hudebním nástrojem je člověk sám.*“

Bible má zvláštní strukturu. Nejdůležitější části jsou na jejím začátku. První knihou Bible je kniha Genesis. Na začátku je příběh o stvoření člověka, který tvoří „páteř“ nutnou pro pochopení celého dalšího obsahu Bible.“ (Remeš, 2004).

Dle Remeše a Halamové (2004), je možné mluvit o těchto vrstvách/rovinách textu Bible:

rovina/vrstva <i>historická</i> :	události, které se kdysi a kdesi staly;
rovina/vrstva <i>textová</i> :	tyto vrstvy jsou „nějak“ o nás; můžeme se identifikovat s jednotlivými postavami;
rovina <i>komunikační</i> :	„uzdravující slovo“ v okamžiku, kdy čteme biblický text a propůjčujeme mu svým čtením živý hlas.

Americký psycholog *Larry Crabb* se zabývá právě *textovou vrstvou Bible*. Hledá Boží poselství v příběhu o stvoření člověka. Analyzoval větu, kterou Adam reaguje na Boží volání:

„Adame, kde jsi?“

Podle Crabba předtím, než Adam zhřešil, těšil se nezkalenému přátelství s Bohem. Neexistovaly žádné překážky, žádná vzdálenost, žádné napětí. Hřích měl pro něj strašné důsledky. Poznal strach. Člověk se odtáhl od Boha a začal se skrývat. Vševědoucí Bůh samozřejmě věděl, že se Adam schovává za stromem. Přesto na něj volá a klade mu otázku. První otázku položenou svatým Bohem hříšnému člověku:

„Adame, kde jsi?“

Adamova odpověď: *„Uslyšel jsem v zahradě tvůj hlas a bál jsem se; a protože jsem nahý, ukryl jsem se.“* (Gen 3,10).

Adamovu odpověď Crabb dělí do tří odlišných částí:

- 1) *Bál jsem se* = Adamova základní emoce;
- 2) *Protože jsem nahý* = jeho základní motivace;
- 3) *A tak jsem se ukryl* = jeho základní strategie.

„Na samém dně lidských problémů a starostí leží pocit bezvýznamnosti - „jsem nahý“. Z něj vyplývá úzkost a strach, že člověk nebude přijat ani lidmi, ani světem, ani Bohem - „bál jsem se“. Proto, aby si zajistil přijetí, ukrývá své skutečné já, přestává žít autenticky a hraje „role“ - „ukryl jsem se“. Jednou se utíká k láskyplné oddanosti a snaží se přilnout k nejsilnější osobě, kterou kolem sebe má. Jindy se pokouší o vzpouru a boj. A jindy se zase může pokusit vytěsnit ostatní ze svého vnitřního života a emocionálně se od nich distancovat. Ve zdravých mezilidských vztazích se kroky „k“ ostatním, „proti“ nim, nebo „od“ nich navzájem nevylučují. Pokud se ale tyto kroky stávají extrémními, ulpívavými a strnulými, stávají se podle Crabba mocným zdrojem bolestí a utrpení“ (Remeš, 2004).

Remeš mluví o osobním oslovení, tedy odpovědi na rovině existenciální. Na věcnou otázku přichází aha-zážitek. Je už zbytečné přít se o historické a teologické souvislosti. Vyprávění se stává formou psychoterapie, kde se teologická výpověď mění v dialog.

„Člověk vstupuje do komunikace s Božím slovem a náhle je do příběhu zapleten sám za sebe. Začíná vidět nově sám sebe a začíná mu být jedno, „co“ se vlastně říká, protože příběh mu odhaluje poznání, „proč“ se to říká. Proč se to říká právě jemu a proč se mu to říká zde a nyní. Vztaheno k nám, zůstává před každým z nás v jakékoliv době otázka: „Kde jsi ty ve svém světě? Právě teď a v tuto chvíli?“ Kdyby se Bůh takto obrátil na nás samotné, jaký obraz by se nám objevil před očima? Jaká odpověď by nás napadla? A hlavně, jaká fantazie by nás napadla, proč se vlastně ptá?“ (Remeš, 2004).

Hlubinně analytické přístupy k Bibli se poprvé objevuje u německého psychologa a teologa E. Drewermanna v jeho díle *Hlubinná psychologie a exegeze*.

Autoři Bible podle něj promítali do biblických příběhů archetypální obrazy svého nevědomí. Tyto obrazy rezonují s obrazy a symboly v duši čtenáře. Text se má vykládat podobně, jako se vykládají sny. Interpretují se dvě roviny:

1. příběh jako metafora životní situace, v níž se člověk nachází (*objektivní pohled*)
2. příběh jako metafora intrapsychického stavu člověka (*subjektivní pohled*).

„Na subjektivní rovině vypovídají jednotlivé osoby příběhu o nás samých, o našem nastavení duše a o našich slepých skvrnách“ (Remeš, Halamová; 2004).

Existenciálně analytický přístup vychází z logoterapeutické školy V. E. Frankla a jeho žáka Alfreda Längleho. Stěžejní je tu právě „smysl“.

„...neboť *smysl* je mohutná síla, kterou může člověk použít při překonávání bolestí a těžkostí svého života. Existenciálně analytická exegeze odhaluje sílu biblických látek zejména hledáním analogií mezi *tam-a-tehdy biblického příběhu a zde-a-nyní života každého čtenáře*“ (Remeš, Halamová; 2004).

Abrahámův příběh

Je možné považovat za ctnost poslušnost zlu a poslušnost k jeho konání? Kdy je poslušnost ctností a kdy tomu tak není? Proč je tento děsivý příběh o Abrahamovi a obětování jeho syna Izáka v Bibli, odpovídá dávná židovská moudrost: „*Aby svět do konce věků viděl, že když někdo prohlašuje: „Zabil jsem ve jménu Boha“ – je lhář!*“ (Remeš, 2004).

Obrazy Boha víc vypovídají o nás samých, než o Bohu.

2. 2. 2. PSYCHOTERAPEUTICKÉ ASPEKTY BIBLICKÝCH PŘÍBĚHŮ

*„Zapřísahám vás, dcery jeruzalémské,
neprobouzejte, nerozněcujte lásku,
dříve než sama bude chtít!“*

*„Láska je silná jako smrt,
vášeň je neúprosná jako hrob.
Její plameny šlehají žárem nejprudším.
Lásku neuhasi spousta vod,
neodplaví ji říční proud.
Kdo by lásku chtěl za celé jmění pořídít,
jedině by se zesměšnil!“*
(Bible: Šalamounova Píseň Písní 7, v. 8)

Podle Prokopa Remeše jsou „*slova někdy činy. Mají reálnou moc.*“ Biblický příběh tak může být symbolickým zrcadlem našich životních příběhů. Stačí se jen ponořit do dávného příběhu a do vlastního nitra. A nechat se unášet vlnami příběhu.

„Právě přesmyk od intelektuálního poučení k existenciálnímu oslovení tvoří podstatu děje, který se často odehrává při psychoterapii“ (Remeš, 2004).

Remeš píše také o tom, že psychoterapie je o „*oslovení novými souvislostmi a o schopnosti vidět věci jinak*“. Mluví o možnosti vstoupit celou svojí bytostí a emocionalitou do příběhu. Píše: „Na projekčním plátně líčení dávného děje se před vaší myslí náhle odhaluje nová, jiná hluboká dimenze: „*Vždyť to jsem...přece já*“ (Remeš, 2004).

ANTIRHESIS, ODMLOUVÁNÍ

Bible se používala k psychoterapeutickým účelům již ve starověku. *Otcové pouště* byli egyptští a syrští poustevníci ze 4. a 5. století n. l.

„Vypracovali strategii boje proti zhoubným emočním stavům, kterou řecky označovali *antirhesis*, doslova odmlouvání“ (Remeš, 2004).

Při náporu ovládacích emocí, s nimiž si nevěděli rady, se ponořili do určitých textů Bible.

„Tyto texty navozovaly v duši čtenáře nové, optimistické a radostné postoje a jejich pozitivní emoční ladění pak postupně původní zhoubné emoce přerámovalo a překrylo emocemi novými“ (Remeš, 2004).

V dnešní době se užívá Bible v psychoterapii následujícími způsoby:

1. *biblické poradenství* pocházející z USA. *Písmo* je chápáno jako „učebnice“ o člověku se stejnými tématy jako psychologie. Obsahuje návody, jak si poradit s bolestí, samotou, smrtí, agresivitou, sexualitou.

„Pramen problémů člověka je *hřích*. *K jeho poznání slouží Bible. Jakmile je hřích objeven, cesta k uzdravení vede přes změnu smýšlení a obrácení člověka k Bohu*. Tato cesta pak vede ke změně patologických vzorců chování, ke zlepšení vztahů k lidem a následně ke zlepšení psychického fungování člověka“ (Remeš, 2004).

2. V Evropě „je Bible vnímána jako „zrcadlo“ lidského nitra, jako materiál pro subjektivní projekční zpracování. Tento terapeutický přístup předpokládá, že každý člověk má své vlastní specifické *předporozumění*. Tím se myslí *osobní způsob vnímání a zažívání sebe samého a světa, jenž vychází z životní zkušenosti každého z nás*. Právě na toto předporozumění se zaměřuje terapeut, který je třídí a zpracovává metodami analytické práce – hlubinně analyticky a existenciálně analyticky“ (Remeš, Halamová, 2004).

SMLOUVA S BOHEM, DUHA

V biblickém příběhu o potopě světa je duha symbolem smlouvy mezi Bohem a vším živým tvorstvem:

„Položil jsem na oblak svou duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí.

Kdykoli zahalím zemi oblakem a na oblaku se ukáže duha, rozpomenou se na svou smlouvu mezi mnou i vámi i veškerým živým tvorstvem, a vody již nikdy nezpůsobí potopu ke zkáze všeho tvorstva“(Bible, Genesis 9).

3. ALCHYMIE JAKO PŘÍBĚH

*„Nic není a nemůže být nikdy ztraceno.
Jen tělo stárne věkem, chladne a oheň pohasíná.
Ale žhavé uhlíky se jednou znovu rozhoří.“*
(Walt Whitman)

ALCHYMIE vznikla ve starém Egyptě a nezávisle též v Indii a Číně. Z Egypta se rozšířila přes Španělsko na začátku našeho letopočtu do ostatní Evropy. V Čechách dosáhla vrcholu v 17. st. za Rudolfa II. Hlavním zájem a úsilí se soustřeďovaly na experimentální hledání *možnosti přeměny obecných kovů v kovy ušlechtilé, zvláště ve zlato*. (Ilustrovaný encyklopedický slovník a-i).

Hermés Trismegistos (řecky „Hermés Tříkrátnejvětší“), řecké jméno *egyptského boha Totha* považovaného za boha písma, čísel a knih. Proto byl H. T. považován za mistra ovládajícího tajné nauky a čarodějné umění. (Slovník antické kultury, s. 253)

„Podstatné tajemství „Umění“ je skryto v lidském duchu; tedy, moderně řečeno, v nevědomí.
(C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

„Dorneus vede naprostou paralelu mezi alchymickým dílem a morálně intelektuální proměnou člověka. ... Všechny podstatné věci jsou vyjádřeny metaforami. „jedna kniha otevírá druhou“. Dobré knihy se poznají dle píše, pečlivosti a patrného duchovního úsilí autora.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

Hlavním cílem alchymie je uskutečnění *Velkého díla „opus magnum“* (analogický proces k individuaci), při němž dochází k transformaci/přeměně obecných kovů ve zlato – podobně je realizován dosud dřímající a ukrytý potenciál v člověku. Výchozí látkou velkého díla je „prima materia“, tedy potenciál člověka. Nejdříve musí dojít na základě vnitřního dialogu k polarizaci elementů/živlů.

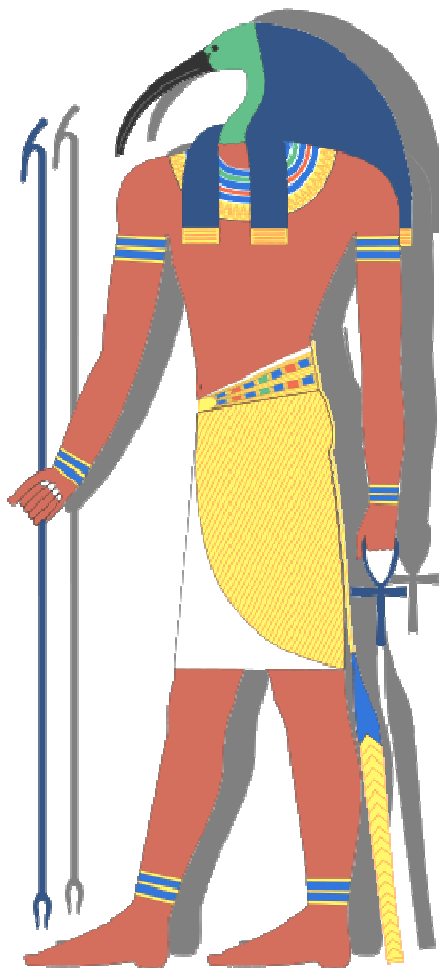
Vzduch (Psyché)	x	Země (Soma)
Oheň (Duch)	x	Voda (život, emoce) <i>symboly energie</i>

Jednotlivé fáze transformačního procesu jsou tyto: nigredo, albedo, rubedo. Probíhají cyklicky. Když se objeví „cauda pavonis“ – chvost páva, je to signál, že se dílo podaří a my získáme zlato – tedy realizujeme to nejlepší v nás. Kámen mudrců je způsob, metoda, jak proměnit obecné kovy ve zlato, tedy jak realizovat potenciál člověka.

THOT

„Kam nedosáhne věda, tam nastupuje Bůh.“

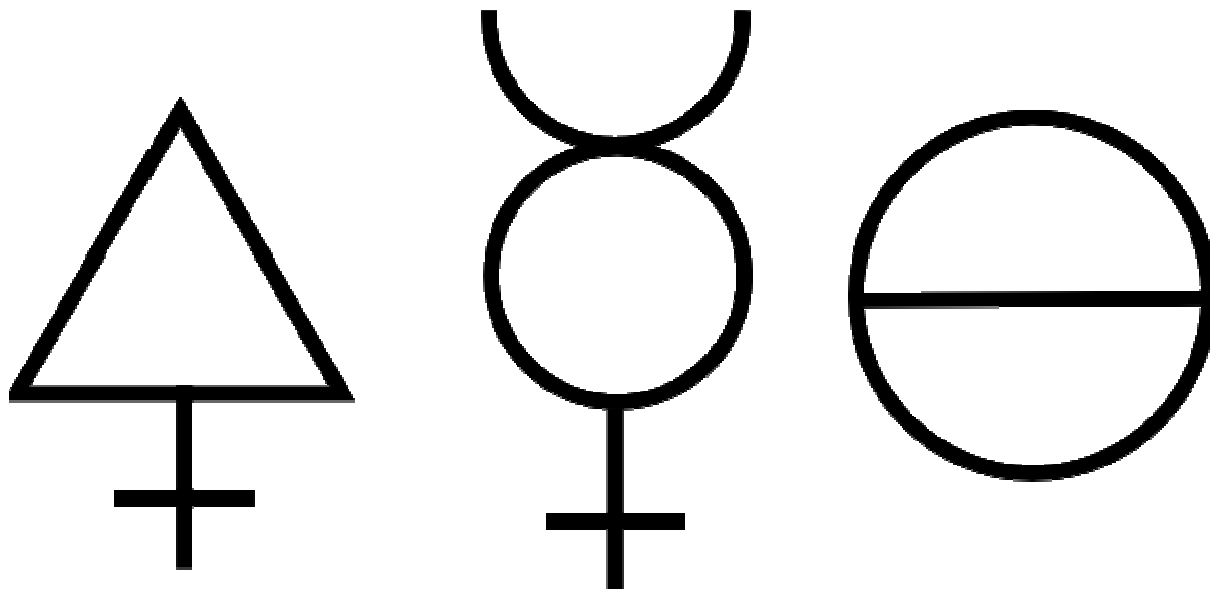
Thovt (s hlavní ptáka Ibise) byl bohem písma a Měsíce. Lunární bůh – podle fází Měsíce byl měřen čas. (Dorazil, 1947). *Thot byl též patron písařů.* Viz obrázek č. 23 v příloze: soud mrtvých, při kterém je váženo srdce zemřelého a Thot zapisuje výsledek.



Obr. č. 2: Thot

3.1. ZÁKLADNÍ PRINCIPY

TRIA PRINCIPIA – TŘI PILÍŘE (ARKÁNY), Z NICHŽ JE TVOŘEN CELEK SVĚTA



Obr. č. 3: Tria principia

síra

sulfur

duše

Psyché

Slunce

fixní princip

rtuť

merkur

Duch

Hermés (posel Bohů)

Měsíc (Merkurius)

aktivní princip
protikladu duše a těla

sůl

sal

tělo

Soma

princip přirozenosti

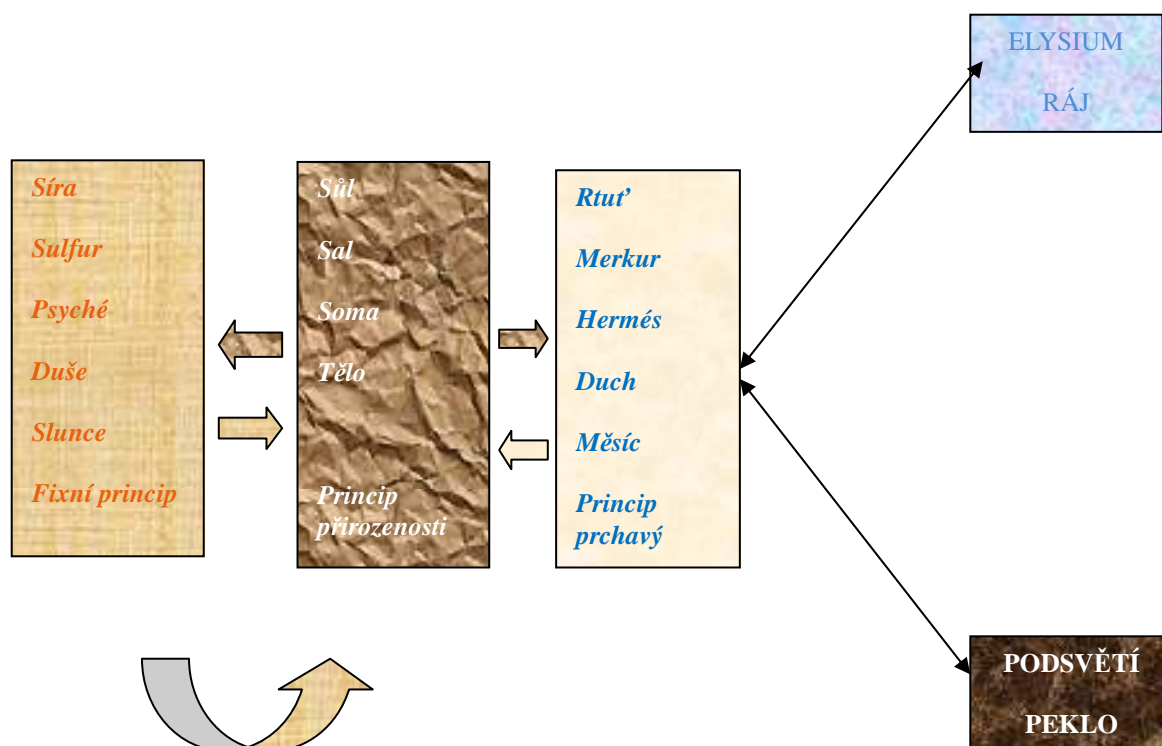
MERKUR, TÉŽ MERCURIUS

Bůh obchodu a zisku, na kterého přenesli Římané veškeré vlastnosti boha Herma. Jeho kult vznikl již v pátém století př. n. l. (Slovník antické kultury, s. 382)

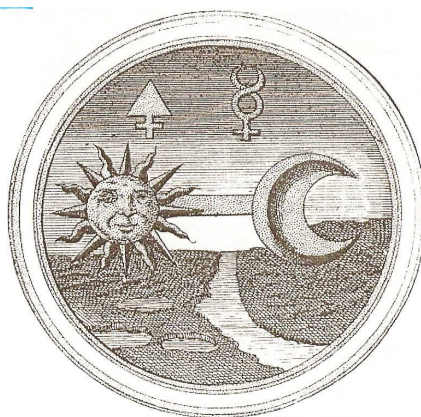
Merkur, též **Mercurius**, je v římské mytologii bůh zdárného obchodu a *posel bohů*. Jeho protějškem a vzorem v řecké mytologii je **Hermés**.

Alchymisté přiřazovali boha Merkura ke rtuti. **Rtuť** se latinsky řekne *mercurius*.

Tab. č. 4: Alchymie



Sal jako *tělesnost* je zprostředkovatel spojení mezi *Sulfurem* (*duší*) a *Merkurem* (*Duchem*). *Duše* je fixována na *tělesnost*. *Merkur* (analogicky k *Hermovi*) zprostředkuje spojení mezi *Olympem* a *podsvětím*.



Obrázok 21. Sulphur ako slnko, Mercurius ako Mesiac premostujú rieku „večnej vody“. STYX

²⁷⁹ Jakob L. Moreno: Psychodrama und Soziometrie, Köln 1989.

Obr. č. 4: J. C. Barchuse, *Elementa Chemicæ*, Leiden 1718, Imprimés R. 6927, Fig. 9

Sulfur (*Slunce, duše*) premost'uje s *Merkurem* (*Měsícem, Duchem*) řeku věčné vody. Řekové pro ni měli jméno. Říkali jí STYX.

Rosarium philosophorum říká: „Kdo tedy zná *sůl a její roztok*, ten zná skryté tajemství dávných mudrců. Zaměř tedy svého ducha na sůl; neboť v ní (v duchu) pouze (ipsa sola, vztaženo na mens) je skryta věda a nejpřednější a nejskrytější tajemství všech dávných filosofů.“ Ostatně „duch“ a „sůl“ jsou blízcí příbuzní (cum grano salis!). (Jung; Před. spásy v alchymii).

TEXTY ALCHEMISTŮ JAKO ŠIFRA

Diener (2008) píše: „*Alchymistické texty boli kódované a obsahovali aj zámerne chybné informácie. Rozlúštiť ich dokázali len povolání.*“

3. 2. PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY ALCHYMIE

„*Quis habet tempus, habet vitam. Kdo má čas, má život.*“
(Encyklopedie antiky)

Dle C. G. Junga lze alchymii chápat jako *projekci nevědomých psychických procesů*. Přirozeností lidské duše je směřovat k celistvosti a alchymie nese všechny znaky individuace. Důležité na pochopení vztahu alchymie a hlubinné psychologie je právě souvislost mezi chemickým procesem a transformací/proměnou člověka v procesu individuace.

Projekce psychických procesů

„V alchymickém díle (opus) jde z velké části nejen o samotné chemické experimenty, ale také o něco jako psychické procesy, jež jsou vyjádřeny pseudochemickým jazykem.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

KLÍČOVÁ ROLE OHNĚ

Oheň je pro alchymisty velmi důležitý. Dokáže proměňovat látky. Oheň je symbolem Ducha. Dle Aeppliho se v žáru duchovního ohně taví ta nejtvrďší látka – lidské srdce.

D. Görög: „Tak zastav sa a precít' teplo plameňa, zahreje dlane i chlad z kameňa. Vtedy zastane myšlienka na malom plameni, oheň nás zmenil – no nič ho nezmení“.

Na začátku Díla není potřeba mnoho prostředků; stačí, když se do něho člověk pustí se „svobodným a prázdným duchem“. Je také třeba sledovat důležitá pravidla: totiž že „duch (mens) se shoduje s Dílem, jež vyniká nade všechna ostatní. Abychom se naučili „*zlatému porozumění*“ (*aurea apprehensio*), musíme, říká jiný text, dobře otevřít oči ducha a duše a s vnitřním světlem, jež Bůh od počátku v přírodě a v našem srdci zažehl, pozorovat a rozpoznávat. Protože psyché Umělce je s Dílem ve značné míře svázána nejen jako prostředek, ale i jako příčina a výchozí bod, je pak srozumitelné, proč se klade tak závažný důraz na duševně-duchovní stav a postoj laboranta. Alfidius říká: „Věz, že nemůžeš mít tuto vědu, dokud neočistíš svého ducha před Bohem, to znamená, dokud nezahladíš ve svém srdci všechnu zkažku.“

Velice úzký je přístup k pokoji a nikdo k němu nemůže dojít, jedině prostřednictvím utrpení duše.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

KÁMEN MUDRCŮ,
LAT. LAPIS PHILOSOPHORUM, ARABSKY EL IKSIR
KRYCÍ JMÉNO ČERVENÝ LEV

„Ex ungue leonem.“
„Podle drápu se pozná lev.“
(Alkaia)

Proces výroby kamene mudrců, *čtveřice barev Velkého Díla - Opus Magnum*:

řecky melanosis, latinsky nigredo

řecky leukosis, latinsky albedo

řecky xamthosis, latinsky citrinitas (později vynecháváno, Jung)

řecky iosis, latinsky rubedo

Alchymisté se domnívali, že tento proces „zrání kovů“ je možné uspíšit.

LEV je ztělesněním dravosti a zároveň důstojnosti. Je králem zvířat, překypující nezkrotnou energií, schopný soustředit ji na jediný cíl - zvláště když se vrhá na svou kořist. Je velký svým klidem, prudký a vášnivý ve svých touhách, nemilosrdný vůči těm, jež se rozhodne zničit. Je obyvatelem žhavé pouště, *symbolem obrovské sluneční energie*. Symbol věčně nevyčerpatelné energie. (Aeppli, 1995).

Slunce je nositel vědomí – když září, znamená to nejvyšší možnou míru uvědomění.

Bahbouh (2010) píše: „*Středověcí alchymisté vymýšleli různé recepty na výrobu kamene mudrců, tedy látky, která proměňovala věci ve zlato a symbolizovala tu nejvyšší moudrost. Tento kámen však nemohli vyrobit už jen proto, že bylo při jeho výrobě požadováno zcela čisté myšlení, nezatížené nežádoucími představami.*“

Hoghelande zdůvodňuje nezbytnost božského osvětlení tím, že výroba Kamene přesahuje rozum a že jen nadpřirozené a božské vědění zná přesný čas vzniku Kamene. (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

Sir George Ripley, anglický alchymista (1415? Až 1490) píše: „Filosofové říkají hledajícím, že *ptáci* (symbol myšlenky) a *ryby* (plují ve vodách našeho nevědomí) nám lapis přinášejí, každý člověk jej má, lapis je na každém místě, v tobě, ve mně, v každé věci, v čase a prostoru.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

„Kámen je trojí a jeden“ (lapis trinus et unus). Sestává také ze čtyř živlů, přičemž oheň představuje ve hmotě skrytého ducha. To je ten čtvrtý, jenž chybí, a přece je tady, a který se vždy zjeví v ohnivé nouzi pece a představuje božskou přítomnost: pomoc a dokončení Díla (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

3. 3. FÁZE TRANSFORMAČNÍHO PROCESU (PROCES VÝROBY KAMENE MUDRCŮ)

„Memento mori.“

„Pamatuj na smrt.“

3. 3. 1. NIGREDO

Diener (2008) ve své knize píše: „Zenový majster Deshimaru, ktorý dlho pôsobil vo Francúzsku, v súvislosti s *meditáciou* hovorí o „*zostupe do hrobu*“. Toto prirovnanie budí dojem, akoby ho vyslovil alchymista.“

Mohlo by se jednat o sestup do „Nezemě, do podsvětí za řeku Styx, tedy do nevědomí. Tam, kde platí zcela jiná pravidla.

Popel popelu

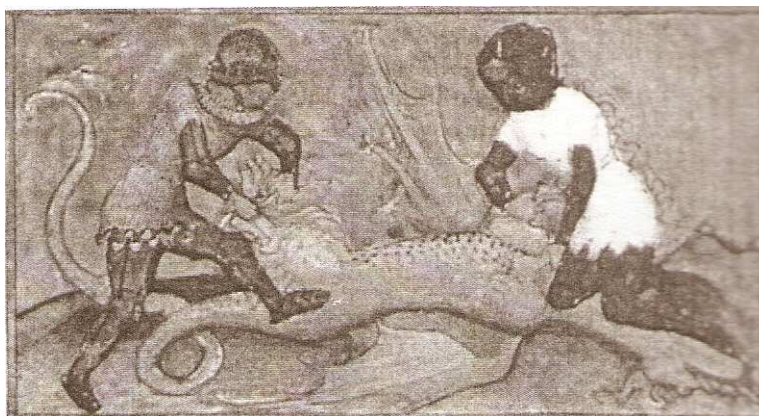
Staré už nefunguje a vnitřní dynamika se zadrhává. Nové je ještě v nedohlednu.

Tak už to dál nejde, říkáme si. Cítíme melancholii, zoufalství, pochybnosti a nevysvětlitelnou únavu. A přesto doufáme, že jdeme správným směrem. Je to stav těžkosti, nepromyšlených rozhodnutí a aktivit. Nebezpečí deprese. Stav nevědomosti a nečinnosti. Začátek Velkého Díla. První krok v tvořivém procesu. Musíme se ponořit do tohoto stavu. Vykřičet zoufalství, vyzpívat ho z duše, vytancovat ho, vymalovat, vypsát, prostě nějak vyjádřit. Něco ještě nedozrálo. Nesmíme reagovat, dokud se dostatečně něco nevykristalizuje. Čas čekání a důvěry, že vše bude stejně tak, jak má být.

MATERIA PRIMA

Pralátka, ze které všechno vzniklo. Sama o sobě nemá žádné vlastnosti kromě potenciálu stát se čímkoliv. Za správných podmínek se může transformovat na zlato. „Původní kov“ musí nejdřív zemřít – tj. ztratit všechny své vlastnosti a stát se znovu primou materií (potenciál člověka). Je nazývána semenem, chaosem, univerzální substancí. Je výchozí látkou Velkého díla, jehož vyjádření spočívá v tezi, že **vše je v jednom**.

Z pralátky pramení protiklady dvojnosti nahoře/dole, mužské/ženské, sulfur/merkur. *Cílem alchymistického procesu je protiklady opět sjednotit (coniunctio oppositorum)*. Výsledkem má být Hermafrodit (syn Afrodity a Herma).



Obr. č. 5

„Jako *velkého zeleného draka* si lidé představovali také *vegetativní život v jeho ambivalentních projevech, který může vzkvétat, ale se stejnou samozřejmostí i nemilosrdně ničit*. Tento symbol může proto znamenat jak *bující vegetaci*, tak i *ničivou záplavu*“ (Aeppli, 1998).

V přeneseném smyslu slova je v potenciálu člověka zahrnuta jak možnost k rozvoji a k realizaci toho nejlepšího (tedy přeměna ve zlato, stříbro), ke kultivaci těch nejlepších schopností a dovedností, ale též druhá možnost ke zmaru, ke splnění a k promarnění skrytých vloh a schopností.

Diener (2008) píše: „*Protikladné dvojice môžu byť zdrojom plodnej dynamiky*, ale až vtedy, ak sú *protikladné póly jasne vyhranené*. Alchymisti vedeli, že dynamiku ťažkopádnej hmoty treba usmerniť. Jednou z metód, ako dosiahnuť vnútornú polarizáciu, je *dialóg*. Vnútorné dialógy dôverne poznali už starí alchymisti. „Lexicon Alchemiae“ z roku 1612 definuje „*meditatio*“ nasledovne: „Slovo *meditatio* sa používa v súvislosti s tým, keď vedíme s niekým, kto je neviditeľný, vnútorný rozhovor.“ Velmi účinné sú vnútorné dialógy znázornené pomocou *výmeny rolí*.“

Tento vnitřní rozhovor je pro psychology důvěrně známou záležitostí – je to přece podstatná část techniky vypořádání se s nevědomím... Když alchymisté mluví o „*meditari*“, nemyslí tím jen přemýšlení, ale spíše vnitřní rozhovor, tedy živý vztah k odpovídajícímu hlasu „*druhého*“ v nás, totiž nevědomí. (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

Viz blíže také v knize Jany Heffernanové Tajemství dvou partnerů, tedy vědomí a nevědomí.

Hledání porozumění

Dialog se může uskutečnit jen tehdy, když jsme připraveni naslouchat, a také jsme schopni vyměnit si role a dokážeme vyprávět. V ideálním případě dojdeme ke smíření s dosavadním životem a k syntéze protikladných pohledů. Když se nám podaří ohlédnout se zpět bez hněvu,

osvobodíme se pro budoucnost. K tomu je potřeba hodně odvahy a upřímnosti. Musíme si konečně přiznat, jak bolestivé naše zážitky byly. Pokud dáme prostor tomu potlačenému a nazlobenému v nás, můžeme tím uvolnit hodně energie. Protože když se někdo zajímá, když se někdo snaží rozumět a snad i porozumí, je to *lepší, než nějaký nový příběh*.

„Možno nás v interakcii s prostredím viac ovplyvňuje to, čoho sa vzdávame, abysme dali priestor rozvoju či realizácii vlastných zámerov. Umenie spočíva v tom, *ako rozvinúť len tie zložky našej osobnosti, ktoré nás hlboko vnútri oslovujú*. Aj keď si zvolíme dobre, zároveň sa musíme vzdať časti potenciálnych možností. Musíme sa však snažiť, abysme nestratili kontakt s našim pôvodným potenciálom, ktorý tvorí vnútorné bohatstvo každého človeka.“ (Diener, 2008)

Obr. č. 6



Salamandr na dně symbolizuje Prima Materii. Ze čtyř elementů (oheň, vzduch, voda, země) vystupuje **bílá holubice** symbolizující *inspiraci*, která je charakteristická pro fázi albedo.

Na základě dialogu došlo k polarizaci elementů:

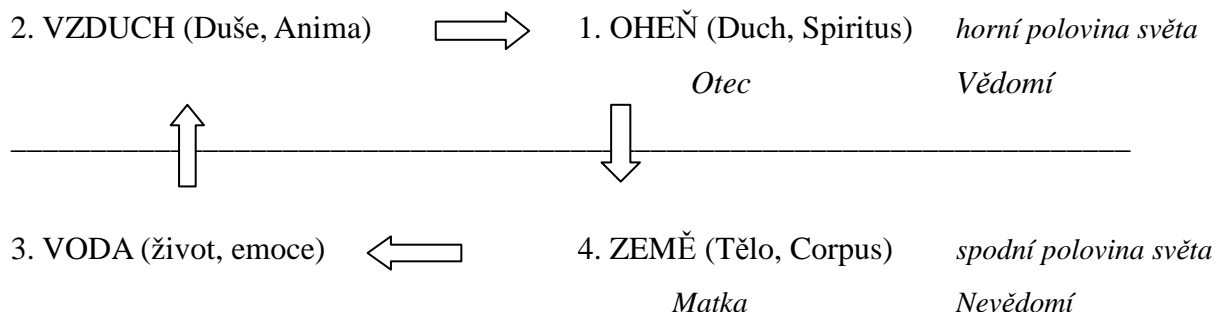
VZDUCH (Psyché)	x	ZEMĚ (Soma), pevná látka
OHEŇ (Duch) - plameny, uhlíky, popel	x	VODA (Život), kapalina (pára, led)

Oheň a voda jsou symboly energie. Klíčovou roli tu hraje *oheň* – pomocí něj dochází k přeměně. *Oheň zbavuje duši* nečistoty, všeho nahodilého a zbytečného. Je podobenstvím věčného života. V ohni (*symbol Ducha*) se věřící setkává s živým Bohem. V žáru duchovního ohně se taví ta nejtvrďší látka – lidské srdce. *Voda* je průsvitná, podobá se světlu. Také může být výrazem Ducha. Při křtu je člověk zasvěcen Duchu. Z nebe padá v podobě deště. Ve vodě se očišťuje *tělo*.

„Z původního **vodního chaosu**, z „nerozlišené hmoty“, se podle starého alchymického pojetí zvedá **země**; na ni se ukládá **vzduch** jakožto ze země stoupající volatilní (prchavý) element. **Oheň** přijde úplně nahoru jakožto „nejjemnější“ substance - ohnivé pneuma, které se již *dotýká sídla bohů*.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

...Předpokladem tohoto myšlenkového pochodu je příčinné působení analogie; to znamená, že tak, jak v psyché z mnohotvárnosti smyslového vjemu vzniká jednota a jednoduchost ideje, vzniká z počáteční vody nakonec oheň, tedy éterická substance, ale nikoli – a to je to rozhodující – jako pouhá analogie, nýbrž jako *účinek duchovního stavu na hmotu*.

„Kdo máš uši k slyšení, slyš, co říká duch nauky synům vědy o pozemském a nebeském Adamovi, na což filosofové narážejí následujícími slovy: Když získáš vodu ze země, vzduch z vody, oheň ze vzduchu a zemi z ohně, pak máš naše Umění, celé a dokonalé.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).



Tab. č. 5: Čtyři elementy

„Ctěte našeho krále, který přichází z ohně, osvětleného a diadémem korunovaného, na věky.“ (C. G. Jung)

3. 3. 2. ALBEDO

„Nejlepší láska je ta, která probudí duši a přiměje nás o něco usilovat.
Ta, která v srdci zažehne oheň a vnese do duše mír.“
(úryvek z filmu Zápisků jedné lásky)

Nový život. Myšlenky krouží stále tím stejným směrem. A vyjasňují se. Je to čas inspirace. Svítá. Po hvězdné noci konečně nastává den. Z hloubek nevědomí se vynořují obrazy dotýkající se hluboko nás samých. Probouzí se naše imaginace, která je klíčem k úspěchu. Je to čas naděje a tvořivosti. Otevíráme se iracionálnímu světu s nadějí, že zachytíme *náznak skutečnosti*. Jsme pod vlivem *Tinctury alby (ranní rosy)*, která nás omladí a změní náš život. Bez ní nevznikne nic nové, neproběhne proměna. Musíme posbírat klenoty našeho dětství, vzácných okamžiků štěstí a radosti našeho života.

Bahbouh (2010) píše: „*Největší dar, který jsem dostal, jsou **obrazy šťastných okamžiků**, uložené v mé paměti.*“

... „*Jediné, co se v životě neztrácí, je čas, který dobře prožiješ. I jeden jediný obraz tě může na dlouho dobu zásobit. Můžeš se k němu vracet a znovu z něj čerpat sílu, přestože je chvíle, kdy byl stvořen, dávno pryč.*“

„Co rozhoduje o tom, zda se z některé chvíle mého života stane cenný obraz, anebo zda zmizí v prázdnotě?“ zajímal se muž.

„To je záhada,“ zvažněl kupec. „*Myslím, že jde o nejvyšší umění. Kdo toto umění ovládá, jako kdyby uměl čarovat. Celý život sbírám obrazy, ale každý je tak jiný, že je těžké hledat něco společného.*“

Diener (2008) píše: „Práve vrcholové zážitky vypovedajú veľa o tom, kým v skutočnosti sme a aký potenciál v nás drieme.“

Musíme proniknout k esenciální podstatě věcí. Co je za tím? Správně položenými otázkami můžeme rychleji proniknout k jádru věci. Hledáme to specifické a jedinečné v člověku.

Každý kov se podle alchymistů může proměnit ve zlato/stříbro. Potom analogicky k tomu je také v každém člověku skrytý potenciál, který je možné realizovat.

„*Imaginatio*“, jak ji chápali alchymisté, je vskutku *klíčem*, který otevírá dveře k tajemství Díla.

Cauda pavonis – chvost páva. Velké dílo se podaří. Paví oka na peří by mohla symbolizovat naše *vize*. Taková by měla být naše budoucnost – tak si to přejeme. Snažíme se měnit náš život na základě naší budoucí vize, našeho přání, jak by měl náš život v budoucnu vypadat.

Páv a fénix - tito napůl skuteční, napůl bájní ptáci, se významově *mohou zastupovat*. Pro své nádherně zbarvené peří jsou *výrazem zářivého bytí*. Kromě toho fénix je pták, jenž se stále znovu obnovuje tím, že prochází žářem ohně – proto je symbolem znovuzrození. (Aeppli, 1998).

LAPIS ALBUS = BÍLÝ KÁMEN

Cíl velkého díla. Self. Realizace toho nejlepšího v člověku.

3. 3. 3. RUBEDO

„Co dává hranici vlastním pochybnostem?“
 „Touha konat.“
 (Bertold Brecht, Me-ti, Kniha proměn)

Východ Slunce. Člověk velmi dobře ví, co chce. Úspěšně uskutečňuje své vize. Ať zažíváme ve svém okolí podporu, nebo odmítání je velmi důležitá v této fázi schopnost zvládat konflikty. „Vnitřní“ i vnější kritici nám brání v uskutečnění našich snů. Řešením konfliktů se realizuje žádoucí změna. Tvořivost, spontánnost. Obnovené vědomí. *Zlato* – realizace toho nejlepšího v nás.

„Energia sa ďalej stupňuje až kým vás inšpirujúci obraz spontánne nerozhýbe k aktivite. Opäť stojíte oboma nohami pevne na zemi a konáte. Vaša práca získala novú dimenziu – jasnosť, vďaka ktorej sa veci urovnávajú akoby samy od seba. Energia, ktorá k nám plynie z vízie budúcnosti, nám môže poskytnúť potrebnú odvahu k boju. Všimol som si, že ak sa súčasťou terapeutických procesov stanú úvahy o budúcnosti, priebeh terapie nadobudne neskutočnú dynamiku. Na uvoľnenie tvorivých procesov je potrebný „zásah“ *spontánnosti*, teda v paralele k rubedu krv, *oheň života musí oživiť „lunárne“ obrazy*, aby tvorivosť mohla prúdiť do vonkajšieho sveta.“ (Diener, 2008)

Spojení Sol a Luny (Slunce a Měsíce) - tedy duše a Ducha ve formě mandaly, která symbolizuje znovunastolený pořádek.

Alchymisté byli inspirováni zřejmě cestou Slunce po obloze za dne a měsíce v noci. Jejich jednotlivé fáze proměny tomu napovídají. Nigredo – noc, albedo – měsíční stav, svítání a konečně rubedo – sluneční stav. Řídili se zřejmě myšlenkou, že to, co je vně (makrokosmos), je i ve mně (mikrokosmos, tedy člověk). Podobně jako se mění noc v den a den v noc, mění se i emoční prožívání člověka.

5. ARCHEOLOGICKÁ METAFORA SIGMUNDA FREUDA

*Jsem odsouzen k smrti jako každý člověk, ale můj život se zachytil v mých skutečích.
Nad mými skutky nevládne smrt.“*
(Gilgameš)

Čermák (2007) v článku Sigmund Freud a životní příběh píše: „*Freudův přínos pro pozdější formulaci narativního modu v psychoterapii, psychologii i psychoanalýze lze najít již v jeho archeologické metafoře. Vzpomínky pacienta jsou v rámci archeologické metaforu analogií antických památek, které se často jako torza vykopávají z mnoha vrstev země. Psychoanalytik – stejně jako archeolog – odkrývá jednu vrstvu za druhou, proniká stále hlouběji do pacientovy psyché, aby našel ten nejvzácnější poklad, tj. bazální příběh z dětství, který je zdrojem většiny pacientových potíží. Zmínka o archeologické metafoře se poprvé pravděpodobně objevuje ve Freudově dopise, v němž popisuje jeden nápadný terapeutický úspěch: „Je to jako kdyby Schliemann ještě jednou vykopal Tróju“.*

Rozpomínání je pro Freuda analogické archeologickému odkrývání vrstev. Nejhlubší vrstva je pak pro něj poslední chybějící fragment.

Freud pochopil, že to, co považoval za pravdivé události v životě pacienta, je ve skutečnosti pacientova subjektivní interpretace. V této souvislosti je třeba rozlišit *narativní a historickou pravdu*, jak o ní píše Donald Spence ve své knize „Narrative Truth and Historical Truth“. Spence odlišuje *historickou pravdu*, tj. skutečné události, které se pacientovi staly a *narativní pravdu*, která je konstruována v průběhu analýzy.

Roy Schafer věnuje pozornost *narativnímu modu v psychoanalýze*. Domnívá se, že si všichni lidé vyprávějí z nejrůznějších důvodů příběhy. Říká tomu *narativní jednání*.

„Schafer odmítá přijmout jediný možný způsob, jak vyprávět nebo převyprávět příběh analytického terapeutického dialogu. Psychoanalýza vnucuje terapeutovi velmi uzavřený diskurz, téměř jedinou možnou verzi narativního postoje. Schafer jej považuje za klamný, neboť apriorně diskvalifikuje mnoho dalších způsobů, jimiž lze v psychoanalytickém vztahu vyprávět příběh. Navrhuje, aby byla v psychoanalytickém sezení *akceptována multiplicita příběhů* – pacient nevypráví pouze jeden příběh, ale mnoho jiných – to je dostatečný důvod pro *otevřenost k více interpretacím*. Úkolem terapeuta je *usnadnit vynoření alternativního příběhu*“ (Čermák, 2007).

Freud (1934): „Každý si myslí, že trvám na vědeckém charakteru mé práce a že moje zásadní oblast leží v léčení mentálních chorob. To je hrozný omyl, který přetrvává roky, a který jsem nebyl schopen uvést na správnou míru. Jsem vědcem z nutnosti a nikoli svým posláním. Svou podstatou jsem ve skutečnosti umělcem... A je zde pro to nezvratný důkaz:

ve všech zemích, do kterých psychoanalýza pronikla, je lépe chápána a aplikována spisovateli a umělci než lékaři. Moje knihy se ve skutečnosti více podobají dílům imaginace, než pojednáním o patologii... Dokázal jsem zvítězit nad osudem nepřímou cestou a uskutečnit svůj sen: zůstat člověkem literatury, třebaže navenek stále lékařem. U všech velkých mužů vědy najdete koření fantazie, ale žádný z nich nenavrhl tak jako já, aby inspirace, jež jsou nabízeny proudy moderní literatury, byly transformovány do vědeckých teorií. V psychoanalýze můžete najít spojené tři největší literární školy devatenáctého století, třebaže jsou proměněny do vědeckého žargonu: Heineho, Zolu a Mallarmého, kteří jsou u mě sjednocení pod záštitou mého velkého učitele Goetha.“

Příběh mýtického Krále Oidipa

V životní historii každého člověka Freud nachází ještě další příběhovou linii, a to příběh mýtického Krále Oidipa. Tento metapříběh tvoří dle Freuda nevědomou strukturu každého životního příběhu. Freud (1900) píše: „Jeho osud nás uchvacuje proto, že by se byl mohl stát také naším, protože orakulum před naším narozením vyřklo nad námi tutéž kletbu jako nad ním.“

„Síla mýtického příběhu spočívá v tom, že je uchováván v metaforickém jazyce, což umožňuje, abychom si příběh přirozeně osvojili a též jej žili“ (Čermák, 2007).

Cílem psychoanalýzy je rozkrýt tento jádrový příběh.

„Základní myšlenkou je, že se příběh v životě osoby opakuje v různých vztazích a na různých místech“ (Čermák, 2007).

Pro Freuda je mýtus o králi Oidipovi klíčový. Je podle něj červenou nití životního příběhu každého člověka. Stěžejní jsou potlačené pocity viny kvůli nemožnosti vyjádřit agresivní a sexuální impulzy.

6. ARCHETYPY CARLA GUSTAVA JUNGA

„Je úžasné, jak se v různých kulisách opakuje stejné poselství o síle naší imaginace.“

(Bahbouh, 2004)

Na tomto místě bych v krátkosti chtěla zmínit některé pojmy z *Jungovy analytické psychologie* vzhledem k tomu, že jeho pojmy užívám při analýze jednotlivých příběhů.

Podrobnější seznámení s Jungovou psychologií přesahuje záměry a možnosti této práce.

Carl Gustav Jung ve své druhé Tavistocké přednášce uvádí k psychickým obsahům:

„Pak je zde druhá třída obsahů zcela neznámého původu nebo vůbec událostí jakéhosi původu, který nelze popsat jako individuální získané vybavení. Tyto obsahy mají jednu význačnou zvláštnost, a tou je jejich *mytologický charakter*. Je tomu tak, jako by patřily ke vzoru, který není vlastní žádné jednotlivé psyché nebo osobě, ale spíše ke vzoru, který je vlastní *lidstvu obecně*...*Patří obecně lidstvu, a proto mají kolektivní povahu. Tyto kolektivní vzory jsem nazval archetypy*. Použil jsem výrazu sv. Augustina. Archetyp znamená typos (angl. imprint, něm. Ein Geprägtes), určité seskupení archaického charakteru, které obsahuje jak ve formě, tak ve významu *mytologické motivy*. Mytologické motivy se objevují v čisté formě v pohádkách, mýtech, legendách a ve folklóru.“

Jung na jiném místě pokračuje: „*Nejhlubší vrstva, kam můžeme při našem zkoumání nevědomí dosáhnout, je vrstva, kde už člověk není rozlišitelný jedinec, ale kde se jeho psyché rozšiřuje a noří se do psyché lidstva – ne do vědomí, ale do nevědomí lidstva, kde jsme všichni stejní.*“ (Jung; Tavistocké přednášky)

Dle Aeppliho (1995) je archetyp „*stále znovu se opakující děj, jakýsi výtažek ze všeho podstatného, co se kdy na zemi událo a co se bude dít stále znovu.*“ Tyto archetypy se předávají z generace na generaci. *Přitom to nejstarší je v nás připraveno vyjádřit pomocí svých obrazů to nejnovější, co právě prožíváme.* Ve snech k nám přichází to, co je nejstarší a my díky tomu spojujeme svou přítomnost s budoucností.“

První etapa individuálního procesu vede k zážitku **Stínu**. Stín, náš temný bratr/sestra, tj. naše odvrácená strana.

„Živá postava potřebuje hluboké stíny, aby se jevila plasticky; bez Stínu zůstává plošným preludem“ (Boháčková, 2000).

Jung rozlišuje dvě formy Stínu. *Osobní stín*, tedy naše „*neprožívané nebo jen velmi slabě prožívané duševní rysy*“. A *kolektivní stín*, ten patří ke kolektivnímu nevědomí.

„*Stín jako „Alter ego*“ může být zastupován i pozitivní postavou, např. když jedinec žije

ve vědomém vnějším životě „pod svou úrovní“, pod svými potenciálními možnostmi, a jsou to tedy jeho pozitivní stránky, které vedou temné, stínové bytí“ (Boháčková, 2000).

Animus/Anima jsou archetypické obrazy opačného pohlaví, které existují před konkrétními zkušenostmi člověka s druhým pohlavím (Fürst, 1997).

Anima představuje dle Junga obraz, který se může promítnout na reálnou ženu.

Animus je pak mužský archetyp v ženě. Vnitřní dualita bývá symbolizována hermafroditem.

V druhé etapě individuálního procesu se setkáváme právě s postavou Anima/Animy.

„U Animy i Anima rovněž existují dvě základní formy světlé a temné, vyšší a nižší figury, ve spojení s pozitivním, resp. negativním znaménkem“ (Boháčková, 2000).

Anima může být moudrá a jasnozřivá vůdkyně muže, která ho netáhne dolů, ale nahoru.

Animus může být pro ženu její tvůrčí podstatou. Muž čerpá síly pro své dílo ze své feminní složky a Anima je pro něj inspirující múzou. Podobně „vnitřní mužská složka u ženy vynáší na povrch tvůrčí zárodky, které mohou oplodnit to „ženské“ u muže“ (Boháčková, 2000).

„Archetypem Animy vstupujeme do říše bohů, případně do oblasti, kterou si rezervovala metafyzika. Všechno, čeho se Anima dotkne, se stává numinózní, to znamená absolutní, nebezpečné, tabuizované, magické. Je-li vyrovnání se se Stínem tovaryšský kus, pak vyrovnání s Animou je kus mistrovský. Vztah k Animě je opět zkouška odvahy a křest ohněm pro duchovní a morální síly muže. Anima, pokud muž neuhne, vede až k okamžiku zhroucení. Člověk klesá do poslední hlubiny takřka dobrovolné smrti. Je to nikoli uměle chtěná, nýbrž přirozeně vynucená rezignace na vlastní možnosti; není to morálně vyšňořené, dobrovolné podřízení a pokoření, ale naprostá jasná porážka, korunovaná panickým strachem z demoralizace. Když jsou všechny opory a berly zlomeny a nejtajnější poslední pojistka už nikde neslibuje ochranu, pak je teprve dána možnost k prožití archetypu, který se dosud skrýval ve významy obtěžkané nesmyslnosti Animy. Je to archetyp smyslu, tak jako Anima představuje přímo archetyp života“ (Jung).

Po dosažení středu života znamená naopak *trvalá ztráta Animy* ubývání živosti, pružnosti a lidskosti. Vzniká zpravidla brzká rigidita, ne-li zkostnatělost, stereotypie, fanatická jednostrannost, svéhlavost, lpění na zásadách, nebo opak: rezignace, únava, ledabylost,

nezodpovědnost a konečně dětinské „ramollissement“ (změknutí) s nákloností k alkoholu (Jung).

Velká matka/moudrý stařec

Boháčková (2000) píše: „Po vyrovnání se s duševním obrazem Animy a Anima vystupuje jako další mezník vnitřního vývoje *archetyp starého mudrce – personifikace duchovního principu*. Jeho protějškem je *Magna Mater, Velká matka země, která reprezentuje chladnou a hmotnou přírodní podstatu*. Tentokrát nejde o vypořádání se s částí psyché týkající se druhého pohlaví (jako u Anima a Animy), nýbrž poznání toho, co tvoří vlastní podstatu, mužský nebo ženský prazáklad, až nazpět k výchozímu pravzoru. Obě figury vyzařují mocnou fascinaci, která člověka strhne do jakési samolibosti a velikášství. Uvědomění si obsahů tvořících archetyp tzv. *mana osobnosti* znamená: pro muže druhé a opravdové osvobození od otce, pro ženu totéž od matky, a tím první zážitek vlastní jedinečné individuality.“

Obraz moudrého starce se objevuje tehdy, když se člověk nachází v beznadějné nebo zoufalé situaci. Právě postava starce vystupující v podobě personifikované myšlenky s sebou přináší radu a pomoc. Stařec je tím, který umožňuje účelně přemýšlet a koncentrovat potřebné morální a fyzické síly, aby se v kritickém okamžiku usebrala celá osobnost s celou svou výbavou a aby těmito společnými silami „rozrazila dveře budoucnosti.“ Stařec ho přiměje k tomu, aby to uskutečnil. Stařec na jedné straně představuje vědění, poznání, rozvahu, moudrost, bystrost a intuici, na druhé straně však také morální vlastnosti, jako je dobrá vůle a ochota pomáhat, což jasně ukazuje na jeho *duchovní charakter* (Jung).

Já, Selbst je archetypem, který představuje úsilí člověka o jednotu. Manifestuje se v různých symbolech; nejdůležitější je *mandala*. Plná osobnost najde sebe samu, když se oprostí od daných podmínek (společenské, kulturní nebo sociální povahy) a odváží se sebeuskutečňování. Tento proces označuje Jung jako proces *individuace* (Fürst, 1997).

Vývoj osobnosti, resp. cestu životem srovnává Jung s *pohybem slunce po obloze*. Jeho jas představuje vědomí: jasné polední slunce mládí a pohasínající slunce stáří, kdy se v mysli uplatňuje větší vliv nevědomí, stejně jako v dětství (Nakonečný, 1995).

Emocionální váha archetypů: „*Pouze tehdy, pokud má archetypový obraz pro člověka emocionální hodnotu, teprve tehdy obraz ožívá a naplňuje se významem. Emoce jsou vstupní branou, slouží k vstupu do děje, zapojení se do procesu, který jsme zatím jen zvnějšku pozorovali*“ (Boháčková, 2000).

Jung píše: „*Můžete sesbírat všechny velké matky na světě a všechny svaté a vše ostatní, ale to vše neznamená absolutně nic, pokud vynecháte citovou zkušenost jedince.*“

„Právě v tom je obtížná pozice psychologie jako vědy, neboť si v protikladu ke všem ostatním vědám nemůže dovolit přehlížet cit, zejména tehdy, bere-li na zřetel existenci archetypových dogmat“ (von Franz, 1998).

„**Symbol** neexistuje bez interpretace. Symbol je onen nadbytek smyslu, který volá po dešifrování.“ (Ricoeur, 1993).

„*Symbol je zkratka, jejíž obsah je maximálně zhuštěný – čím je toto zhuštění větší, tím bývá jejich lexikální úder silnější, a tím více se blíží archetypovému jádru* (Stachová, 1994).

„*Jazykem symbolu je **metafora**, která může být velmi efektivním a úsporným prostředkem, který generuje velmi bohatou informaci.*“ (Chrz, 1995).

Úlohu metafory ve vědě obhájí Stachová (1994) slovy, že metafora ve vědě není nahodilá slovní hříčka, ani východ z nouze, ale přirozenou součástí mechanismu vědeckého poznávání, je jakousi rozbuškou pro postřehnutí analogie jako východiska pro vytvoření modelu. Metaforu opřenou o analogii lze užít tam, kde ještě obsah našeho zkoumání nelze vyjádřit přesnou, obvyklou terminologií, ale také tehdy, kdy je problém zcela vyjasněný, přesně popsáný. V prvním případě hraje metafora s analogií roli první pomoci pro zachycení nápadu, v druhém pak znásobuje myšlenkovou tvořivost při interpretaci použitého poustupu. Modely na jejich základě vytvořené mají tak různá místa v postupu vědeckého zkoumání. (Boháčková, 2002).

6. PROJEKCE A INTROJEKCE

„*Alea iacta est!*“
 „*Kostky buďtež vrženy!*“
 (Caesar, r. 49, překročení Rubiconu, rozhodná chvíle)



Obr. č. 7: René Magritte: Milenci. 1928

Slib mi, že se do mě nezamiluješ...

On: „*Slib mi, že se do mě nezamiluješ.*“

Ona /smutně/: „*Nesmím?*“

On /podrážděně/: „*Née, rozhodně ne! Není to dobrý nápad!*“

Ona /bezelstně/: „*A proč?*“

On: „*Protože...jsem totálně na hlavu. Mám svoje nálady, nepotrpím si na věrnost. Mám spoustu fobií, jsem prostě cvok.*“

Ona: „*Ale já si tě zamilovala už před tím, když jsem tě četla.*“

On: „*No jo, ale to je moje práce. Zamilovala sis moje knihy. Tohle je něco jiného.*“

Ona: „*Miluju, co píšeš. Mám ráda tvou představivost. Miluju to.*“

On /prosebně/: „*Ale tohle není kniha, my nejsme smyšlené postavy. Nezamiluj se do mě.*“

Ona: „*Polib mě!*“

On: „*Slib mi to!*“

Ona /tiše/: „*Ne, polib mě.*“

On /už klidně/: „*Slibuješ?*“

Ona: „*Slibuju.*“

(úryvek z filmu W. Allena: „Pozor na Harryho!“)

Bahbouh (1997) píše: „Protože jsou slova **projekce a introjekce** užívána různými způsoby, provedeme si nejprve jejich krátkou prohlídku.

*Základem obou slov je latinské slovo **iacto**, které znamená házet, ale také pohybovat či zmítat. **Pro** znamená před, dopředu neboli vně, **intro** znamená dovnitř. **Proicio** můžeme tedy například přeložit nejen jako házet před, vrhat, ale také jako odložit, napřáhnout, vztahovat, vymístit či promítat. **Introicio** jako vcházet, vstupovat, vstřebávat, vnikat.*

Poprvé byt termín **projekce** použit v psychologické literatuře jako terminus technicus ve Freudově práci o úzkostné neuróze v roce 1894. Byl tak nazván *mechanismus, který na nevědomé úrovni převádí potlačené myšlenky a přání tím, že je připisuje vnějšímu světu.*“

Dcera Sigmunda Freuda, *Anna Freudová* popsala *obránné mechanismy ega*, kterými se jedinec chrání před možným zraněním. Společné mají to, že nevědomě překrucují realitu. Mezi ego-obránné mechanismy patří právě projekce a introjekce.

E. Aeppli chápe projekci jako schopnost psychiky „spatřovat vlastní v jiném člověku a brát to jako jeho součást. Používáme vnější svět, aniž bychom si to uvědomovali, jako *zrcadlo* mnoha našich vlastních podstatných rysů.“

Bahbouh (1997): „*Jak pokračovalo studium **projekce**, stále se rozšiřoval význam tohoto slova. Především už se netýkala jenom toho, co vůbec nemůže být uvědoměno, ale i vědomnějších impulsů a motivů. Nejde tedy jen o patologický proces, ale o proces, který využívá každý jedinec. Tímto rozšířením zároveň došlo k tomu, že se termínu projekce začalo užívat i mimo psychoanalytickou literaturu.*“

„*Projekce představuje mechanismus, který do vnějšího světa převádí stopy světa vnitřního, zatímco **introjekce** je mechanismus, kterým je do našeho vnitřního hájemství přesunováno něco, co je mimo nás. Nejde o mechanismy primárně patologické, ale o základní vývojové mechanismy, které umožňují žití jedince v prostředí tím, že oba systémy (Já a Svět) propojují. Díky tomuto propojení, díky tomu, že jedno ovlivňuje druhé, je umožněna změna. Změna osobnostní i změna vnějšího uspořádání“ (Bahbouh, 1997).*

„Díky projekci jsme citlivější na věci, které jsme zážitkově uchopili, díky ní se můžeme vcítit. Problém nastane tehdy, jestliže je náš vnitřní impuls natolik silný, že už nám začne vnímaný materiál deformovat na místo, aby nám jej umožnil lépe pochopit“ (Bahbouh, 1997).

Bahbouh (1997): *„Projekce se může projevit jak aktivně (**výrazová projekce**), když něco osoba vytváří, tak pasívně, když něco pouze vnímá (**percepční projekce**).*

*Právě termín perceptivní projekce naznačuje, jak je **provázána projekce s introjekcí**, protože zde se oba mechanismy viditelně snoubí. Člověk přijímá obraz vnějšího světa, ale ten je „ceděn“ přes jeho osobnostní síto, představuje určitou konstrukci, která je dána osobnostním podložím. Ve skutečnosti je to, co je vnitřní, a to, co je vnější, neodlišitelné, a tak jsou introjekce s projekcí provázány stále, přestože nám náš úhel pohledu zhusta zviditelňuje jenom jeden z těchto procesů.“*

Bahbouh (1997): *„Projekce a introjekce jsou mechanismy, které jsou základem každé psychologické léčby.“*

„Logickým doplňkem projektivního pohybu je pohyb introjektivní, kdy naopak vnější myšlenky, tendence a formy převádíme dovnitř. Vývojově je introjekce nutným průvodcem projekce, neboť zabezpečuje rovnováhu mezi vnitřním a vnějším. Introjekci chápal Freud jako znovu vytvoření příslušného objektu uvnitř Já a vnímal ji jako druh regrese k mechanismu orální fáze. Později však byla introjekce rehabilitována jako mechanismus, který na podkladě zvnitřnění vnějších struktur umožňuje vývoj jedince. V této souvislosti je introjekci velmi blízký termín interiorizace, který od něj nemůže být v praxi důsledně oddělen“ (Bahbouh, 1997).

Podle S. Freuda já pohlcuje objekty, které jsou zdrojem slasti. Důležitá je však introjekce otcovské nebo rodičovské autority, neboť jde o východisko formování osobní morálky *super-ega* (Nakonečný, 1995).

Šípek (2000) píše: *„Projekcí se u Freuda rozuměla nejen obrana proti úzkosti, ale i obecně princip ovlivňování vnímání podnětů vzpomínkami. To je velmi důležitý pohled, protože projekce by v tom případě byla obecně platným jevem, uplatňujícím se v různé míře v každé*

percepci. Koncept projekce se takovým pojetím velmi rozšiřuje. Výslednou představou může být nakonec tvrzení, že každé chování je ovlivněno projekcí stavu psychiky, resp. psychické reprezentace světa.“

Čím těsnější je afektivní připoutání subjektu na vnější objekt, tím spíše se rozpoutá touha, přání a představy, které se mohou stát zdrojem utrpení. Čím je nám druhý člověk bližší, tím výraznější jsou naše emoce vůči němu. Zároveň tím ztrácíme možnost nahlédnout náš podíl na „tvorbě“ toho druhého. Projekci je pak obtížné nahlédnout. To může být zdrojem mnoha nedorozumění.

Freud si to uvědomoval. Proto byl jako terapeut neutrální, aby klient mohl lépe nahlédnout vlastní projektivní aktivitu, tzn. vlastní obsahy myslí na neutrálním projekčním plátně.

I pro *C. G. Junga* je projekce obecný psychologický mechanismus, pomocí něhož subjekt promítá své psychické obsahy na objekt. Dle Junga je to „*aktivované nevědomí hledající výraz*.“

Pro Šípka (2000) je podstatným cílem psychologického díla (opus psychologicum) stát se vědomým. Tzn. uvědomit si obsahy, které jsme dosud promítali na druhé. To nám pomůže lépe pochopit druhé i sebe sama. Jsme schopni pak nahlédnout rozdíl mezi tím, kým kdo skutečně je a tím, co jsme do něj až dosud nevědomky promítali.

Je normální být v kontaktu se svým nevědomím. Šípek (2000) k tomu výstižně dodává: „*dovolovat vynořovat se světu díky vlastnímu mechanismu tvoření, tedy také díky vlastní projekci*.“

Druhy projekce

Holmesovo dělení z roku 1968 ^(upraveno dle Šípka 2000 a Stančáka 1982)

Atributivní projekce: vědomé i nevědomé připisování vlastních motivů, citů a chování jiným

Autistická projekce: vnímané věci jsou modifikované v souladu s vlastními potřebami

Racionalizační projekce: racionalizace chování, které si uvědomujeme

Další formy projekce: podobnosti, kontrastu, a tzv. projekci panglossovskou.

Dle *Stančáka* existují různé typy projekce. V projektivní technice může být odpověď na podnět projevem obranné reakce ale také *externalizace*, při které se připisují vlastní city, myšlenky, postoje a touhy okolí.

„*Projekce* znamená proces odehrávající se v naší mysli, při kterém dochází k přemístění subjektivního děje do nějakého objektu. Spočívá na *archaické identitě subjektu a objektu*. Jako projekce je však nazývána teprve tehdy, když vyvstane *nezbytnost zrušení identity s objektem*. Tehdy, když *identita začne být rušivá*. Když je kvůli nepřítomnosti projikovaného obsahu podstatně snížena přizbůsobivost“ (von Franz, 1998).

6. 1. PROJEKTIVNÍ IDENTIFIKACE

„Zmýlí se, kdo mne pomine.
 Letí-li se mnou, já křídly bývám.
 Jsem pochybující i pochybné.
 Jsem Hymna, kterou bráhman zpívá!“
 (W. S. Maugham)

Umělecké dílo se nám líbí zvláště tehdy, když jsme schopni se *identifikovat* s nějakou postavou – ať už z obrazu, anebo z příběhu. Když je nám postava něčím blízká (pohlavím, věkem, rolí, prožitkem), tím víc jí rozumíme a jsme schopni s ní „jít“ dějem a *promítnout* se do ní, a tím do ní „vstoupit“.

„*Nadměrná distance stejně jako distance nedostatečná je na překážku. Je důležité, zda naše distance k zobrazovanému, předváděnému nebo líčenému má přiměřenou intenzitu.*“ (upraveno dle Pechara 1992)

Kris se pokouší analyzovat procesy, které probíhají při vnímání uměleckého díla.

Při vnímání výtvarného díla zobrazujícího lidské postavy rozlišuje tři etapy:

1. Rozpoznání
2. Introjekci
3. Aktivní identifikaci s umělcem.

Pechar (1992) píše, že *introjekce* je obdobou psychického procesu, který probíhá v umělci v průběhu tvorby. Teď mám na mysli jeho *identifikaci se zobrazenou postavou*. Kris mluví o „reakci vlastním tělem“ při vnímání uměleckého díla.

„Při pohledu na obraz nebo sochu dochází bezděčně k inervacím naznačujícím pohyby, které by vedly k zaujetí podobných postojů a k obdobnému mimickému výrazu, jaké vidíme u zobrazované postavy: tyto naznačované pohyby se pak obrážejí v emoci, kterou obraz vyvolává“ (Pechar, 1992).

Reakce vlastním tělem je vlastně archaická *metoda identifikace*. Přispívá svým podílem k utváření všech interpersonálních vztahů. Nejdůležitější pro pochopení uměleckého zážitku je fáze třetí, při níž si představujeme, *jak umělecké dílo vzniklo*. Nepozorovaně tak přecházíme „od identifikace s modelem do stadia, v němž „imitujeme“ úder dláta a linie, kterými byl vytvořen. Začali jsme jako část světa, který umělec vytvořil – končíme jako *spolutvůrci*: ztotožňujeme se s umělcem – s jeho „osobností estetickou“ (Pechar, 1992).

Šípek (2010) píše: „Podle Vischerovy představy může být *estetická libost* vysvětlena jako *zvnějšněný příjemný sebezprožitek, kdy subjekt a objekt jsou propojené*. Mnohdy si můžeme všimnout, dodává Kossová, zvláštního pocitu na povrchu těla v podobě *mrazení* apod.“

Aplikace Krisova pojetí při vnímání literárního díla nebo jeho scénického provedení:

1. rozpoznání

2. ztotožnění s jednotlivými postavami děje

3. *identifikace se subjektem tvůrce, který se v procesu tvorby vzdává vlastní identity, aby z jednotlivých hnutí své duše formoval osobnosti žijící samostatným životem.*

„Právě tato dočasná *disoluce vlastní identity* zdá se být nejzávažnějším psychologickým momentem tvůrčího procesu. *Způsob, jakým dílo krystalizuje v průběhu tvůrčího procesu*, okolnost, že náhodné nápady jsou determinovány *identifikací s fiktivní postavou*, působí, že *psychologické motivace bývají hlubší než při vědomé konstrukci* opírající se o znalost nějakých „psychologických zákonů“. Psychologický růst takové postavy prožívá pak autor sám jako něco *spontánního, co nezávisí na jeho vědomé vůli*“ (Pechar, 1992).

„Najdeme-li na druhé straně v *psychologické motivaci bílá místa*, lze předpokládat, že zde *identifikace s fiktivní postavou byla něčím narušena* – a z povahy takových *slepých míst* můžeme pak usuzovat na určité rysy osobnosti autorovy: na určité vnitřní zábrany, které nedovolí nerušenou identifikaci s osobou v takové a takové situaci. To je skutečnost, kterou literární kritika intuitivně chápe odedávna: jestliže autor dokáže přesvědčivě vylíčit pubertální citové vzplanutí, ale selhává při líčení dospělé vášně, lze z toho usuzovat buď na chudobu jeho erotických prožitků, nebo aspoň na nějaké zábrany, kterými jsou jeho dospělé erotické zkušenosti zatíženy“ (Pechar, 1992).

„Výchozím bodem umělecké tvorby je *introverze, obrat k fantazijnímu životu*: na rozdíl od neurózy představuje však *umělecká tvorba úspěšnou cestu zpět k realitě*.

Umělec totiž „dovede za prvé své denní sny zpracovat tak, aby byly *zbaveny všeho příliš osobního, co cizí lidi odpuzuje, a aby z nich mohli mít užitek i ostatní*. Dokáže je také do té míry zmírnit, aby neprozrazovaly snadno svůj původ ze zapovězených zdrojů. Má dále záhadnou schopnost ztvárnit určitý materiál tak, že se stane věrným obrazem jeho fantazijních představ, a je s to dosáhnout, aby s tímto zobrazením jeho nevědomé fantazie bylo pro něho

spojeno tolik slastí, že jsou tím jeho vytěsnění alespoň přechodně převážena a zrušena. Dokáže-li toto všechno, *umožní i ostatním, aby čerpali z vlastních uzavřených zdrojů slasti opět útěchu a úlevu* (Pechar, 1992). Psychoanalýza tento proces nazývá *sublimace*.

„Klages vycházel z toho, že *poznání duševního dění druhého člověka se děje na základě jeho projevu*. Klages byl pečlivým pozorovatelem, talentovaným diagnostikem, ale také metafyzikem. V podstatě se ztotožňoval s názorem, že *„duševní stavy člověka v jeho tváři, v jeho pohybech, v jeho hlase přímo vidíme a slyšíme“* (Tardy, 1969). Klages pracoval s představou *vzájemné interference ducha a duše. Duch se projevuje ve vědomé pozornosti, ve chtění a vědomím sebe. Duše naopak představuje prožívání“* (Šípek, 2000).

„Obrazy, které k nám přicházejí prostřednictvím básní, probouzejí další obrazy ve čtenářově duši. Když se to nestane, máme pocit, že nás text dooprady neoslovil, že se nás skutečně nedotkl. Může nás povzbudit k zamyšlení, ale emoce v nás nevyvolá. *Existují však texty, jež odrážejí proud básnickovy fantazie, a ty pak stimulují proud fantazie u čtenáře – text ho povzbuzuje, aby popsané obrazy vychutnal skutečně všemi smysly“* (Kast, 1999).

6. 2. PROJEKTIVNÍ POTENCIÁL PŘÍBĚHŮ

„We think in terms of stories.“
Myslíme v příbězích.
(Gregory Bateson)

Ch. Mauron je přesvědčen, že *rozbor literárního díla* lze spojit se *studiem hlubinných motivací*, které psychoanalýza odhaluje v *nevědomí jeho tvůrce*.

Metoda zvaná **psychokritika** – čtyři etapy rozboru.“

1. „*různá díla jednoho autora jsou na sebe vrstvena jako Galtonovy fotografie tak, aby vystoupily jejich strukturní rysy*“
2. provádí se jakési „*hudební*“ *studium zjištěných motivů*, zkoumají se jejich *seskupení a metamorfózy*. Teprve takto získaný materiál se vykládá psychoanalyticky;
3. Dospívá se „*k určité představě o nevědomé osobnosti tvůrce, jejích stavebních prvcích a dynamismu*“.
4. Etapa *verifikační*: *získané poznatky se ověřují v autorově biografii*.

Dílo má tedy v této metodě přednost před životem. (upraveno dle Pechara, 1992)

Opakování motivů si podle Maurona autor sám neuvědomuje. Ale jedná se o významnou informaci o osobnosti umělce a o jeho prožívání. Osou díla umělce se tak stávají jeho *emočně významné zkušenosti*.

Například *René Magritte a jeho obraz Milenci* je zřejmě inspirován jeho děsnou zkušeností, kdy jako chlapec viděl, jak jeho utonulou matku vytahují z řeky a přes obličej měla ještě přetaženou košili.

S projektivním potenciálem příběhů se podrobně zabývá *Murrayho TAT* (*tématicko apercepční test*), o kterém se ještě zmíním později. Přestože je možné mu vytknout zdouhavost a těžkopádnost vzhledem k časové náročnosti, má stále své místo mezi projektivními testy. Mimo jiné jeho interpretační vodítka jsou stále významná.

„*Diagnostická cena TAT*, píše Svoboda (1999), vychází podle autora z existence dvou významných tendencí v lidské psychice:

1. Člověk je náchylný všechny mnohovýznamné situace, se kterými se v životě setká, *interpretovat ve shodě s vlastními zkušenostmi a potřebami*.
2. Ve veškeré literární tvorbě se autor opírá o vlastní zkušenosti a vědomě nebo nevědomě *vykresluje vlastní city a potřeby v postavách svých „vymyšlených“ hrdinů*. Subjekt tedy mluví a jedná sám za sebe, když vykresluje hrdinu svých příběhů. *Zkušenosti a potřeby hrdiny jsou vlastně zkušenostmi a potřebami vyšetřované osoby*“ (Svoboda, 1999).

Skorunka (2008): „Podle Gabbarda film v současnosti slouží stejné funkci jako klasické divadlo ve starověkém Řecku. Odráží univerzální mýty i aktuální úzkosti a konflikty, které se nás týkají. Film je možné chápat jako reflexi subjektivity filmového tvůrce, anebo jako odraz universálních vývojových momentů, krizí a životních dilemat. Gabbard považuje film za „skladiště“ (angl. *storehouse*) psychologických obrazů či témat naší doby.

Lidé nechodí na filmy jen proto, aby se pobavili. Usedají před plátna multiplexů, aby se setkali tváří v tvář s dlouho zapomenutými, ale stále mocnými úzkostmi. Hledají řešení problémů existující v dané kultuře, které se vzpírají jednoduchým odpovědím či snadným vysvětlením. *Plátno v temném sále slouží jako nádoba vhodná k projikování nejosobnějších a často nevědomých strachů a tužeb*. Stejně jako u jiných forem umění, když studujeme film, studujeme sami sebe.“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	
1.	<u>A</u>	R	<u>N</u>											KOLO SMRTI
2.	<u>R</u>	A	N	R	<u>A</u>									SPIRÁLA ŽIVOTA
3.	<u>N</u>	R	A	N	R	<u>A</u>								SPIRÁLA ŽIVOTA
4.	<u>N</u>	A/	<u>N</u>	R	<u>A</u>									KS /BOD ZLOMU → KOLO ŽIVOTA
5.	<u>N</u>	A	R	N	A	R	N	A	R	N/	<u>R</u>	A	<u>N</u>	SPIRÁLA SMRTI/BOD ZLOMU → KOLO ŽIVOTA
6.	<u>A</u>	R	<u>N</u>											KOLO SMRTI
7.	<u>N</u>	R	A	N	R	A	N	R	A	N	R			S. ŽIVOTA

Bahbouh (2002) ve svém článku „*Struktura pravděpodobného příběhu*“ píše:

„Příběhy se vyprávějí právě proto, že obsahují něco *nepravděpodobného*. Zhusta jsou kombinací řady nahodilostí, a přesto se nám zdají věrohodné....***Je překvapivé, jak se objevují v různorodém materiálu tytéž tvary***....Nám však nejde o generování lidských příběhů, ale o *nalezení řádu v zdánlivé nahodilosti*.... Je patrné, že také naše příběhy jsou přes svou nahodilost vedeny určitými zákonitostmi, pro něž máme, přestože si je neuvědomujeme, cit. ...To, co je asi nejzajímavější, je právě kvalitativní charakteristika, na niž kvantitativní analýzou získané údaje poukazují. Jde o vlastnost, které se v matematice říká ***soběpodobnost***. Důležitější než shoda rozložení událostí s nějakým obecným, zprůměrovaným kánonem je *shoda jejich rozložení u každého jedince zvlášť*.“

„Každý detail, každý dílčí podpříběh je podobný příběhům delšího trvání, do nichž je vnořen.“

„Z titěrných časových úseků rozvíjíme vzorce týkající se nemalé části našich životů.“

„A to vše současně se snahou hledat nové převyprávění, nové, nosnější struktury, které se v našich životech začnou replikovat. Takto se pohybujeme mezi začátkem a koncem, dvěma atraktory, do jejichž blízkosti se náš čas ve zrychlujícím se tempu hroutí“ (Bahbouh, 2002).

Při analýze příběhů jsem narazila na „**bod zlomu/zvratu**“. V této souvislosti mě napadá, že Bible mluví o „obrácení“ – myslím, že se jedná o totéž. V příběhu dochází k obrácení směru pohybu jednotlivých fází/opakujících se motivů v emočním prožívání. Dojde k tomu, že se spirála smrti zvrátí „hrdinským skutkem“ ve spirálu života. *Kolo smrti*, které probíhá od fáze albedo, k rubedu a konečně k nigredo hrdina svým skutkem zaráží (bod zlomu) a otočí běh událostí do obráceného směru – tj. od fáze nigredo, k rubedu a ke konečnému albedu – to je *kolo života*. Tím se dostává do *spirály života*.

Jde o to, aby jednotlivé motivy příběhu vedly k životu a ne ke smrti. Aby byly konstruktivní a ne destruktivní. Je těžké si v této souvislosti nevzpomenout na Freuda a jeho pud k životu Eros a pud ke smrti Thanatos.

Bod zlomu, bod zvratu – jedná se o rozhodující moment, kdy se musí veškeré síly člověka mobilizovat k obraně života, zvrátit běh událostí a smysluplnou agresí rozrazit celou svou osobností dveře budoucnosti.

V pozadí tohoto motivu je *mýtus o zrození hrdiny*. Bible o tom mluví konkrétně v příběhu „*Povolání Saula za krále*“.

„Saul se tázal: „Co je lidu, že pláče?“

A oni mu sdělili slova jábešských mužů, kteří řekli Náchašovi: „Uzavři s námi smlouvu a budeme tvými otroky.“ Nacháš Amónský jim odpověděl: „Uzavřu ji s vámi tím způsobem, že každému z vás vyloupnu pravé oko. Tak uvedu pohanu na celý Izrael.“

Jakmile Saul ta slova uslyšel, zmocnil se ho duch Boží. Vzplanul nesmírným hněvem. Vzal spřežení dobytka, rozsekal je na kusy a rozeslal po poslech do celého izraelského území se vzkazem: „Tohle se stane s dobytkem každému, kdo nevytáhne za Saulem a Samuelem.“ Na lid padl strach před Hospodinem, i vytáhli jako jeden muž.“ (upraveno dle Remeše, 2004)

Remeš dále pokračuje: „Zlom v Saulově životě nastává, když zažije proměnu své nechtěné sociální role v živoucí vztah ke konkrétním lidem. V okamžiku, když je konfrontován s bořícím a brutálním násilím amónského krále Náchaše, dochází v jeho nitru k proměně. Saul zjišťuje, že před nároky dospělosti nemůže utéct. *Prolamuje* korunýř svého dětství a vstupuje do situace svými oživujícími a autentickými emocemi. Ztotožňuje se s *archetypem bojovníka a vládce a jasně a celou svojí bytostí se staví na stranu dobra proti zlu.*“

Řecky *metanoia* znamená „obrácení“. Od zla k dobru! Remeš (2004) píše: „*Ale jakým způsobem to má člověk činit? Kudy vede cesta obrácení? Křesťanská duchovní zkušenost ukazuje, že obrácení může v zásadě sledovat dvojí směr. První představuje cesta vnější askeze, sebezáporu a přísnosti vůči hříchu, cesta boje proti pokušení a porušování mravního řádu. ... Má to však háček: Cesta askeze vede často k tvrdosti srdce, k sebenenávisti a ke zlobě obrácené proti druhým lidem. Kdo toto přehlédne a z cesty přísnosti udělá hlavní cestu svého svědomí, může se dostat do velkého nebezpečí. Lidé s rukama nejstrašlivěji poskvrněnými krví a násilím (bin Ládin) nejenže byli často považováni za nejzářivější vzory bojovníků za dobro, ale navíc to byli lidé, kteří patrně vždy poslouchali právě hlas svého přísného svědomí.*“

Druhou cestu od zla k dobru *představuje soucítění, odpuštění a neodsuzující přijetí hříšníka.* Kořenem každého hříchu je pocit bezvýznamnosti a nemilovaníhodnosti a antidotem proti těmto pocitům je jednoznačně láska, jak o ní hovořil Ježíš. Toto slovo se však v dnešní době příliš zprofanovalo, a tak je na místě se ptát, co jím vlastně míníme. Z psychologického hlediska je to jasné, láska je stav duše, jehož základními atributy jsou prožitky blízkosti, soucítění, sdílení a jistě i – odpuštění“ (Remeš, 2004).

6. 4. TAT

*„Drahý pane, pane rytíři,
byl to omyl, když jsem Vám nabídla své srdce? Proč mám pocit – teď, když s Vámi nejsem, že Vás miluji stále víc.
Proč stále vidím Vaši tvář po celý čas, kdy bdím, i v každé minutě svých nočních snů. Od chvíle co Vás znám,
neznám už nikoho jiného. Vím, že mě milujete a modlím se za Vaši lásku. Kdybychom ještě jednou byli sami, vím,
že byste mě vzal do své náruče. Toužím být s Vámi. Toužím zažít všechny ty sladké chvíle s Vámi, o kterých teď
jenom sním. A čím déle jsem bez Vás, tím živější jsou mé sny. A jenom doufám, že na mě myslíte se stejnou vášní,
jako já na Vás. Věřím, že jednou budeme spolu a poznáme radosti lásky. A žádný člověk, ani Bůh tomu
nezabrání. Musím teď přestat psát. Zavřu oči a Vy tu jste se mnou. Celý zámek ztichl. Jsem tak šťastná...“*

(úryvek z filmu Miloše Formana Valmont)

TAT popsali Morganová a Murray v roce 1935. Manuál k testu (Murray et al.) pochází z roku 1943. TAT na rozdíl od ROR *akcentuje obsah výpovědí*. Je více spojen se *sociálním* *přízpůsobením*. *Popisuje osobnost v celé šíři*. (upraveno dle Svobody, 1999)

TAT je individuální projektivní test, který „ukáže vyškolenému interpretovi některé z *dominantních pudů, emocí, komplexů a konfliktů osobnosti*. Cenná je schopnost testu ukázat *potlačené tendence*, které si subjekt nechce nebo nemůže připustit, protože jsou pro něj *nevědomé*.“ Test je užitečný pro interpretaci poruch chování, neuróz a psychóz.

„Potřeby (needs) spolu s vnějšími tlaky (press) tvoří podstatu Murrayho interpretačního systému, tzv. “need – press systeme”. Potřeba vzniká jako reakce na určitý podnět a sama zase vyvolá reakci. Potřeby jsou “motorem” lidského jednání“ (Svoboda, 1999).

„potřeba“ (need = všechno to, co jedinec chce, o co se snaží)

„tlak“ (press = všechno to, co prostředí vyžaduje od jedince, co má splnit).

Murray rozlišuje dva druhy tlaku:

α tlak (objektivní stav věcí a okolností vyvolávajících tlak)

β tlak (subjektivní zpracování tohoto tlaku). Pro jednání je podstatné nikoli to, co je žádáno objektivně, ale co jedinec jako tlak prožívá subjektivně.

TAT jako projektivní technika je tvořen 31 obrazovými tabulemi mnohoznačných (většinou sociálních) situací, jež *vyšetřovaný interpretuje a projikuje tak do odpovědí systém svých potřeb a tlaků*. (Mikšík, 1999).

Z jednotlivých tabulí je možné sestavit dle aktuální potřeby sérii vhodnou pro ženy, muže, dívky, nebo chlapce. Na zadní straně každého obrázku je jeho pořadové číslo. Obrázky se předkládají v pevném sledu. Obrázek č. 16 je jen bílá plocha, na kterou si má klient promítnout vlastní představu.

Administrace a interpretace TAT

Klient má pohodlně sedět. Dostane instrukci, aby k jednotlivým tabulím *vyprávěl příběh*.

Jak k situaci došlo, jak ji chápe, jaké bude asi rozuzlení a co si lidé asi tak na obrázcích myslí a co cítí.

Klienta povzbudíme ve vyprávění. V praxi se užívá dle věku 20 příslušných tabulí. Vyšetření by mělo být rozděleno do dvou sezení po jedné hodině (cca 5 minut na jeden obrázek). V prvním sezení předložíme klientovi postupně prvních deset tabulí. Podobně ve druhém sezení zbývajících deset tabulí. Mezi prvním a druhým sezením má uplynout nejméně den.

Klient má být přesvědčen, že nás zajímají pouze jeho tvůrčí a literární schopnosti.

TAT je zkouška psychosociální, určená k exploraci dynamiky osobnosti a jejích interpersonálních vztahů, konfliktů, postojů, fantazií, psychotraumat atd. Hlavní myšlenkou je, že se klient identifikuje se zachycenými postavami na tabulích a interpretuje situace v souladu se svými zkušenostmi a potřebami vědomými i nevědomými.

Každý příběh se hodnotí podle seznamu potřeb a tlaků. Lze je kvantifikovat na pětibodových stupnicích. Je možné použít také korekční váhy ve vztahu k délce příběhu. Standardní délka příběhu je 300 slov, u dětí 150 slov. Doporučuje se analyzovat charakteristiky všech hrdinů. Dále je třeba zachytit, co hrdinové prožívají, co dělají. Věnovat pozornost tomu, co je jedinečné atp.

V praxi převládá impresivní interpretace. TAT je možné použít v souvislosti s psychoterapií, kde je prostor na takový test.

„TAT stále platí mezi zhruba deset nejpoužívanějších psychologických technik“ (Šípek, 2000).

Bahboun ve svém článku „*Jaká je validita projektivních testů?*“ píše: „Zatímco dotazníky nás provádějí předem daným územím, aby zjistily, jak se mezi sebou lišíme, *zavádějí nás projektivní metody na určité místo (hluboko do málo strukturovaného lesa možností)*

a nechávají nás tu napospas našim vnitřním obrazům. Projektivní metody jsou málo strukturované, komplexní, s širokou škálou možností. Nepřekvapuje nás tedy to, že není snadné počítat jejich reliabilitu.

...Jak asi tušíme, v případě *validity* se ještě znásobí problémy. Především je třeba jednou provždy skončit s označováním projektivních postupů jako nevalidních. *Čím větší je komplexnost, tím hůře můžeme posoudit validitu jako takovou.* Jinak řečeno – *validita musí být posuzována vzhledem k různým, jasně definovaným situacím*

a účelům. ... Jenže – *jednoznačně, dopředu stanovené kritérium zabráňuje tomu, abychom se zabývali tím, co se vyskytlo samo od sebe a o čem jsme dopředu nevěděli.*

...Pokud připustíme, že se u každého člověka uvádějí vždy jiné informace, *ztrácíme možnost protokoly statisticky zpracovat.*...Jak si vysvětlit to, že když vám někdo dá *povahopis* vaší osoby můžete mít už při četbě jednoho povahopisu pocit, že to výrazně „sedí“, anebo že se to příliš „netrefuje“. *Kde se tento pocit bere? ... U každého tvrzení bychom mohli stanovit, nakolik je pravděpodobné. Čím méně pravděpodobné tvrzení, tím větší informační hodnota.* Z definice informační jednotky vyplývá, že čím méně pravděpodobné je dané tvrzení, tím více informací obsahuje. *...Tato informační a pravděpodobnostní cesta je velmi efektivní, přesto není její design úplně triviální, což možná vysvětluje to, proč nakonec zvolíme korelační koeficienty, které dnes najdeme v každém počítači.* Domnívám se, že spíše než korelační cestou se v budoucnosti v obdobných debatách budeme ubírat cestou *pravděpodobnostní, a tak budeme schopni informace získané projektivními testy efektivněji verifikovat spojením odhadu adekvátnosti daného tvrzení vzhledem ke konkrétní osobě*

a pravděpodobnosti daného tvrzení vzhledem k obecné populaci. Máme-li zužkovat hlavní výhodu projektivních testů, budeme muset opustit jistotu korelačních koeficientů, které nás nutí dopředu si vsadit na nějaké kritérium a nezajímají se o nic, co je nad toto kritérium v jednotlivých případech objeveno. Rád bych nakonec zmínil ještě jeden možný pohled na věc. Projektivní testy a dotazníky reprezentují dosti protichůdné metodologické přístupy – kvalitativní a kvantitativní metodologii. Zatímco cílem kvantitativní metodologie je prověřit hypotézy, *cílem kvalitativní metodologie je tyto hypotézy formulovat.* Ať už jde o projektivní test, rozhovor či analýzu nějakého výsledku naší činnosti, *neurčuje se dopředu, na co se zaměřujeme a na co nikoli, ale hledá se vše, co by mohlo být z psychologického hlediska*

zajímavé. Více než izolovaná čísla je pro nás důležitý kontext, individuální příběh. Z něj se potom snažíme vyvozovat další informace, které si prověřujeme dodatečným dotazováním. Pokud bychom chtěli, můžeme projektivní testy chápat jako heuristický nástroj. Přidáme-li k tomu to, že nám v mnoha případech umožňují lepší kontakt a že podporují (terapeuticky přínosnou) kreativitu, je to již dostatek důvodů, abychom se těchto testů nevzdávali.“ (Bahboui; Jaká je validita projektivních testů?)

Interpretační vodítka k vyhodnocení příběhu (zpracováno dle manuálu TAT, 1971)

1. charakteristika hrdiny, se kterým se proband identifikuje. (Pozor! Identifikace probanda s postavou se v průběhu příběhu může změnit/posunout – to je potřeba sledovat.) Hrdinou bývá obvykle postava stejného věku, pohlaví, s odpovídající rolí a statusem. Dále nás zajímá *vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace*.

2. Motivy, sklony a pocity hrdiny – je potřeba sledovat velmi detailně, co hrdina cítí, co si myslí a co opravdu dělá. Pocity určují směr našich potřeb. Co je jedinečné a neobvyklé.

3. Potřeby hrdiny – jsou hodnoceny na škále 1-5 (při hodnocení zvažujeme sílu/intenzitu potřeby, její trvání a frekvenci v příběhu). Také zvažujeme důležitost potřeby ve vztahu k zápletce příběhu. Murray uvádí ve svém seznamu potřeb například:

potřeba ponížení/pokoření, potřeba úspěchu, potřeba agrese (emocionální/verbální, fyzická/sociální, fyzická/asociální, potřeba destrukce a ničení), potřeba dominance, potřeba vnitřní agrese, potřeba péče o rodinu, potřeba pasivity, potřeba sexu, potřeba ulehčení a pomoci/závislosti, potřeba afiliace, potřeba tvoření, potřeba úcty, potřeba vysvětlení, poznávání, hromadění/získávání, autonomie atd.

4. Vnitřní stavy a emoce

Konflikt: stav nejistoty, nerozhodnosti, zmatku – dilema. Momentální, nebo trvalý konflikt mezi impulzy, potřebami, touhami, cíly. Mravní konflikt.

Emocionální změna: hrdiny k někomu. Kolísání nálady. Temperament.

Sklíčenost, stísněnost: zažitek zklamání, deziluze, nespokojenosti, rozčarování, deprese, žal, zármutek, neštěstí, melancholie, zoufalství, zádumčivost, beznaděj.

Jiné vnitřní stavy: úzkost, euforie, nedůvěra, žárlivost.

5. Tlaky prostředí na hrdinu – hodnocení na pětibodové škále jako u potřeb.

afiliace (asociativní, emocionální)

agrese (emocionální/verbální, fyzická/sociální, fyzická/asociální, destrukce majetku)

dominance (nátlak/donucování, omezení/překážka, pohnutka/svádění)

péče o rodinu

odmítnutí

nedostatek, ztráta, škoda (nedostatek, ztráta/škoda/prohra-hrdina ztrácí během příběhu)

fyzické nebezpečí (aktivní, nesnesitelné)

fyzické zranění

6. Výsledky – snažíme se porovnat sílu potřeb hrdiny a tlaků vycházejících z jeho prostředí. Kolik energie musí vynaložit hrdina? Je jeho cesta úspěšná? Je obtížná? Zaměříme se na témata příběhu. Jaká zápletky, motiv – jak je podstatná z hlediska struktury příběhu? S čím je hrdina konfrontován? Nahlížíme příběh jako celek.

Jsou tam témata například soustředící se kolem úspěchu, výkonu, soupeření, rivality, lásky, deprivace, donucování, omezení, útoku a trestu, války atd.

Zajímá nás minulost, prožívaná současnost a očekávaná budoucnost hrdiny.

7. Tři vrstvy osobnosti:

a) Vnitřní vrstva (potlačené, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci).

b) Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně).

c) Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování).

Hlavní předností TAT je v jeho síle vyvolávat fantazie, které připouštějí vynoření nevědomých tendencí. (zpracováno dle manuálu TAT, 1971)

Svoboda (1999): „Byla vypracována řada dalších vyhodnocovacích postupů, vycházejících z analýzy obsahu nebo na základě formálních kritérií (Tomkins, Revers, Stein, Bellak, Rapaport a další).“

Tomkinsovo schéma analýzy protokolů. Každý příběh je skórován z hlediska čtyř hlavních kategorií: 1. Vektory, 2. Roviny, 3. Podmínky, okolnosti, 4. Kvalifikátory.

Bellak (1971) při interpretaci TAT vychází z 10 interpretačních kategorií:

1. Hlavní téma: *a) deskriptivní úroveň – shrnutí příběhu*
b) interpretační úroveň – stanovení smyslu příběhu
c) diagnostická úroveň
d) symbolická úroveň – interpretace symbolů
e) úroveň zpracování
2. Hlavní hrdina
3. Hlavní potřeby a pudy hrdiny
4. Koncepce okolí
5. Postavy viděné jako (postoje hrdiny)
6. Významné konflikty
7. Podstatné úzkosti
8. Hlavní obranné mechanismy
9. Adekvátní reakce
10. Integrace „Já“

Bellakova interpretační kritéria můžeme využít i za podmínky odmítnutí psychoanalytické koncepce při důsledném zachování interpretačních znaků. (zpracováno dle Stančáka, 1982)

„Hodnotící kritéria jsou často nejednoznačná a jednotlivé interpretační systémy se od sebe liší. Test používají kliničtí psychologové. Při vyhodnocování testu dominují spíše intuitivní klinické kvalitativní postupy“ (Svoboda, 1999).

Goldmann (2008): „*Murrayho charakteristika hrdiny příběhu, jeho popis vnitřních motivů, citů a vnějších tlaků, rozuzlení a téma příběhu, jsou stále důležité interpretační body.*

Postupem doby proto vzniklo množství dalších hodnotících přístupů, které měly za úkol zvýšit reliabilitu a validitu testu. Souběžně s tímto trendem dochází rovněž k určitému odklonu od chápání TAT jako testu projektivního. Jeho význam spočívá v možnostech zkoumat osobnostní vlastnosti a sociální vztahy. Mezi nejvýznamnější skórovací systémy používané při práci s TAT patří Westenova Škála sociální kognice a objektivních vztahů SCORS (Westen 2002), která sleduje tyto proměnné:

diferencovanost self, kvalitu očekávaných vztahů, kvalitu vyjadřovaných vztahů, vztah k morálním hodnotám, porozumění sociální kauzalitě, sebedůvěru a identitu a soudržnost self“ (Goldmann, Soukupová, 2008).

7. ZÁKLADNÍ POZNATKY Z NARATIVNÍ PSYCHOLOGIE

„Existují civilizace, které neznají kolo,
ale neexistují civilizace, které by neznaly příběh.“
(Joseph Campbell)

„*Narativní psychologie* nevzniká bez souvislostí, neobjevuje se jako nečekaný myšlenkový výboj, nevynořuje se z nahromaděného vědění jako nová kvalita, nejde o objev ze vzduchoprázdna... objevuje se na scéně jako výsledek poměrně diferencovaného vývoje myšlení zejména v *literární teorii, filozofii a lingvistice*“ (Čermák, 2003).

Představitelem *literární vědy* je například *Vladimir Jakovlevič Propp*, který je autorem knihy „*Morfologie pohádky a jiné studie*“ (1928/1999). Propp pracoval s typologií postav, kterou vyvodil z jejich funkce v pohádkovém ději. Dále je potřeba připomenout *Michaiala Bachtina* a jeho *chronotop*, který syntetizuje čas a prostor v románu. *Kevin Murray* formuloval *narativní pročlenění*. Zabýval se analogií figury a pozadí. Také je potřeba uvést *Northropa Frye*, který formuloval čtyři *strukturální kategorie zápletky: komedii, romanci, satiru a tragédii*.

Kategorii *mythoi* nadřazuje běžným žánrovým kategoriím, protože má archetypální/mýtickou rovinu.

Čermák (2003) píše: „*Komedie* je tak spojena s mýtem jara vyjadřujícím sociální harmonii, kterou lidé pociťují poté, co přežili ohrožující zimu, *romance (idylický román)* s létem jako metafora vítězství světla nad temnotou či dobra nad zlem, *tragédie* s podzimem jako odpoutávání se od života a očekávání příchodu smrti a *ironie a satira* se zimou, neboť člověk paradoxně procítá z nevědomosti a zjišťuje, že neovládá svět, ale že je v něm navždy uvězněn. Ironie mu pak pomáhá vyrovnat se s faktem, že síly smrti nakonec přemohou i jeho samotného. *Mythoi* představují zároveň čtyři aspekty „centrálního jednotícího mýtu.“

Jako první použil termínu *naratologie* v roce 1967 *Tzvetan Todorov*. Přehlédnout nelze ani psychoanalyticky laděné dílo *Jiřího Pechara*.

Filozof 18. století Giambattista Vico mluví o „*historické mysli*“, tedy něčem, co má svůj začátek, průběh a konec. Oproti tomu pro *René Descartesa* je východiskem „*cogito*“, tedy „*myslící mysl*“. Myšlenky Descarta ovlivňují vědu až do dnes.

„Filozofické pojetí narace je těsněji spojeno s *hermeneuticko-fenomenologickou* tradicí. Ta je nejvýrazněji reprezentována francouzskou filozofickou školou, zejména *Paulem Ricoeurem*.

Vztah mezi životem a příběhem je hermeneutickým kruhem: příběh je založen na předporozumění životu a mění se do zcela rozvinutého porozumění“ (Čermák, 2003).

Merleau-Ponty: „Příběh o životě nám předestírá život tak, jak je žit, a takový život je základem příběhu.“ (Čermák, 2003)

Donald Spence mluví o „*narativní a historické pravdě*“. Historická pravda to jsou skutečné události, které se pacientovi přihodily. Narativní pravda je konstruována v průběhu analýzy.

Roy Schafer zdůrazňuje, že narativita není alternativou k pravdě nebo realitě. Je spíš modelem, v němž je obsažena pravda a realita.

Mezi představitele *lingvistiky* patří *W. Labov, J. Waletzky* (1967). Pravděpodobně jako první použili systematicky metodu *lingvistické analýzy narativních interview*. Zajímalo je význam, který do příběhu vkládá samotný vypravěč a souvislost příběhu s reálným světem. *Narativní věta* je základní jednotkou a klíčem k porozumění narativity osobní zkušenosti. Všechny věty mohou být klasifikovány do jedné ze *šesti kategorií* kompletně vytvořené narativity: *abstrakt, orientace, komplikující jednání, hodnocení, výsledek nebo řešení a finále (coda)*. V abstraktu vypravěč sumarizuje, orientace představuje identifikaci místa, času a osoby, v řešení jsou obsažena tvrzení o výsledku jednání, ve finále se mluvčí vrací k současné situaci (Čermák, 2003).

Vznik narativní psychologie je spojen se jménem *Theodora R. Sarbina*, který v roce 1986 napsal knížku: *Narrative psychology: the storied nature of human conduct*. V této monografii Sarbin zdůrazňuje univerzalitu příběhu jako vodítka pro život i jako prostředku pro porozumění chování druhých. *Narativní metafora* je podle něj organizujícím principem.

Hlavním tématem narativní psychologie je *lidská zkušenost strukturovaná do příběhu* (Sarbin, 1986).

„Právě Sarbinovi je připisován hlavní podíl na „spuštění“ tzv. narativního obratu.“ (Skorunka, 2008).

Jerome Bruner (1986) vydává knížku „*Actual minds, possible worlds*“, v níž se zabývá dichotomií *paradigmatického a narativního modu poznávání*.

Bruner nabízí několik doporučení, jak vytvořit, napsat či vyprávět dobrý příběh.

1. Příběh potřebuje *zápletku*.
2. Zápleтка musí obsahovat *překážky v dosažení nějakých cílů*.
3. Překážky nutí člověka *přemýšlet* a některé věci *přehodnotit*.
4. Vyprávěj pouze o událostech z *minulosti*, které s příběhem souvisí.
5. Vytvoř *postavám spojení a vztahy*.
6. *Nech postavy vyvíjet*.
7. *Ale nenaruš tím jejich identitu*.
8. *Souvislosti musí být evidentní*.
9. Postavy musí být *součástí širšího světa*.
10. Nech postavy, aby se *projevily*.
11. Dovol postavám, aby *vyjadřovaly nějaké postoje, názory*.
12. Měj na paměti, že *postavy musí dávat smysl. A také si musí dělat starosti*.

Příběh (angl. *story*) je sled událostí, který má svůj začátek, prostředek a konec. Vyjadřuje nějakou informaci o sekvenci událostí, jež se stala a jež zahrnovala jednání člověka nebo skupiny. Obvykle to jednání souviselo s nějakými úmysly a cíli. Z uměleckého pohledu má dobře zkonstruovaný příběh, na rozdíl od pouhého chronologického uvedení data událostí, jistou míru dramatické kvality, napětí a emočního náboje. Vyjadřuje něco o osobě vypravěče i o postavách, které se v příběhu objevují. Příběh obvykle má nějakou výpověď, obsahuje morální poselství, je vyprávěn s cílem, něco důležitého sdělit (Skorunka, 2008).

Vyprávění (angl. *narrative*) je termín používaný v souvislosti s procesem, jehož podstatou je *popsání něčeho, co se událo nebo děje*. Vyprávění může obsahovat jeden nebo více příběhů, může jít o rozličné příběhy, anebo o jeden hlavní motiv, kolem kterého se odvíjejí další kratší epizody (Skorunka, 2008).

Narativní koncept zahrnuje několik různých vyprávěcích struktur (habituální vyprávění, *osobní příběhy* – angl. *micronarratives*, *životní scénáře* – *macronarratives*, *sebepojetí apod.*) Dle McLeoda je vyprávění samo o sobě základním terapeutickým procesem.

„V souvislosti se strukturováním své životní zkušenosti ve formě příběhů, jak obecně, tak v rámci psychoterapeutického rozhovoru, se odborníci zajímají nejen o strukturu příběhu, ale také o jeho komunikační funkci. Různé komunikační aspekty včetně významu vztahu mezi vypravěčem a posluchačem jsou kromě strukturálních prvků příběhu hlavními fenomenologickými rysy vyprávění“ (Skorunka, 2008).

Skorunka (2011) k tomu dodává: „Kromě strukturace zkušenosti a integrace různých rovin, je tady ještě sociální dimenze: někdo mě poslouchá, někomu vyprávím svůj život, někoho to zajímá, nejsem na to sám.“

Podle McLeoda (2004) příběh v rámci své komunikační funkce vyjadřuje:

1. Popis události, včetně informací o čase, místě, chování (a protagonistech).
2. Vyjádření subjektivity, úmyslu, a identity – „*Tak to jsem já (Takový jsem)*“.
3. Vyjádření vztahu – „*Tohle je příběh, který jsem se rozhodl(a) Vám vyprávět.*“
4. Informace o tom, jak vypravěč rozumí svému sociálnímu světu: „*Očekával bych, že.....ale podívejte, co se stalo včera.....*“
5. Vyjádření pocitů, prožitků, nálad.
6. Zakotvení událostí do určitého morálního rámce.
7. Vytvoření řádu, sekvencí ve smyslu příčina-následek a pocitu ukončení ve vztahu k sérii zkušeností.
8. Řešení problému poskytnutím kausálního vysvětlení toho, co se stalo.
9. Vytvoření pocitu perspektivy tím, že jednotlivá událost je zachycena v širším kontextu.

„Klíčové funkční dimenze – informace, které člověk sděluje ve svém vyprávění, se týkají jeho způsobu interpretace světa, jeho prožívání, chování, identity, úmyslů apod. Ale také sítě vztahů, jichž je člověk součástí. Všechny tyto dimenze tvoří vzájemně svébytný celek, jenž má ale také svůj význam“ (Skorunka, 2008).

Témata narativní psychologie:

A/Životní příběh

B/ Narativní paměť

C/ Narativní já a identita

D/ Vývoj narativní kompetence

E/ Narativní výzkum

F/ Narativní terapie

A/ Životní příběh

V souladu s tím, co píše Skorunka (2008) je pro Mc Adamse *identita životním příběhem*. Zvnitřněným vyprávěním „o sobě“ (angl. *narrative of the self*), které začíná jedinec konstruovat v pozdním dospívání a ranné dospělosti.

„Příběhová struktura umožňuje propojit různé, i navzájem protichůdné aspekty self a navíc poskytuje pro život nezbytný pocit jednoty, cíle a smysluplnosti. Mc Adams se také domnívá, že *metafora životního příběhu* nabízí možnost převyprávění, hledání a nalezení jiné linie, změnu orientace v podobě změny přesvědčení či ideového zaměření. Protože životní příběh člověka obsahuje mnoho informací, je třeba vybrat ty podstatné, jež se vztahují k jeho identitě“ (Skorunka, 2008).

Mc Adams (1988) rozlišuje v životním příběhu jedince 4. základní kategorie:

1. *Klíčové události*, 2. *Hodnoty a přesvědčení*, 3. *Perspektivy a cíle*, 4. *Sebeobrazy*.

Klíčové události se vztahují k minulosti. *Perspektivy a cíle* k budoucnosti. *Sebeobrazy*, tedy představy člověka o sobě propojují příběh v celek. Dle McAdamse jsou naše sebeobrazy stěžejní pro *životní příběhy*. Nachází pro ně inspiraci v *mytologii starého Řecka*.

Hodnoty a přesvědčení se týkají života jedince a světa, jehož je součástí. Vznikly v minulosti a směřují jako orientační body do budoucnosti.

Mc Adams rozlišuje tzv. *tématickou linii vyprávění* a její složitost neboli komplexitu.

Přínos McAdamse je mimo jiné v tom, že bere v úvahu význam mýtů, bájí a legend pro člověka s ohledem na jeho vývoj a utváření smyslu vlastního života. Zajímá se o *identifikaci osobního mýtu*, který má poskytnout životnímu příběhu člověka důležitou koherenci ve všech jeho fázích. *Osobní mýtus* není pouhou konstrukcí jedince. Ovlivňuje ho také kulturní kontext.

B/ Narativní paměť

Autobiografická paměť je strukturována jako:

- 1. Skutečná událost a *historické já*, které se na ní podílelo,
- 2. Události v podobě, v níž byly tehdy prožívány, včetně toho, jak jedinec v té době vnímal své já (*vnímané já*),
- 3. *Pamatující si já*, které představuje jedince při vybavování událostí při nějaké pozdější příležitosti

Narativní paměť zaznamenává naši *zkušenost* ve formě *příběhů*. Když vzpomínáme, záměrně vybíráme *události, které nás „nějak“ zaujaly*. Třídíme je dle určité *zápletky*. A včleníme je tak do našeho prožívání, do naší zkušenosti. *Narativní paměť je pak vyprávěním nikdy nekončícího příběhu.*

C/ Narativní já, narativní identita: narativní sebedefinování; narativní koherence/inkoherence, kontinuita/diskontinuita; narativní a historická pravda. Viz A.

D/ Vztahová zkušenost a rozvoj narativní kompetence (zpracováno dle Skorunky 2010)

Skorunka (2010): „Jak *emočně významná zkušenost* prožita v rámci rodinných vztahů (angl. family attachments) ovlivní rozvoj schopnosti *uspořádat prožité události a zkušenosti v narativní strukturu a následně sdílet významné osobní příběhy s druhými*? Jak se učíme vnímat, vidět, popisovat a rozumět sobě i světu ve formě příběhů?“

Emočně významné zážitky a rozvoj narativní kompetence (Skorunka, 2010)

Emoční procesy v rodinných vztazích (angl. family attachments) ovlivňují rozvoj narativní kompetence.

- *Do jaké míry příběhy o tom, co se událo, odrážejí minulost víceméně přesně (míra narativní distorze) a zdali vyprávění zahrnuje všechny události?*
- *Do jaké míry je vyprávění souvislé nebo chaotické?*
- *Do jaké míry vyprávění zahrnuje myšlenky a pocity ostatních členů rodiny?*

„Schopnost rozvíjet příběhy o sobě a svém životě je *sofistikovanou dovedností*, jejíž vznik a vývoj je utvářen *způsoby, jakým rodiče hovoří o svých a ke svým dětem* (facilitace nebo brždění rozvoje). Organizace zkušenosti, událostí, prožitků do koherentní a smysluplné narativní struktury, je základní lidská potřeba. *Schopnost takové organizace – narativní schopnost – není samozřejmostí, vyvíjí se za určitých podmínek. Sdílení vlastního příběhu zahrnujícího významné události a prožitky verbální či písemnou formou má vliv na tělesné a duševní zdraví. Nejde jen o to, jakým způsobem konstruujeme vlastní interpretaci a chápání toho, co se děje okolo nás. Důležité je samozřejmě i to, co se nám opravdu děje.*“ (Skorunka, 2010)

„V bezpečné formě citové vazby (angl. *secure attachment*) není dítě znejišťováno, nemusí plýtvat energií a mentálními procesy na ujišťování se ve významném vztahu a naopak si může dovolit se účastnit plnohodnotné komunikace s významnou osobou/pečovatelem a rozvíjet různé formy blízkosti, vyjadřovat své potřeby a pocity, a také se postupně učit rozvíjet meta-komunikaci a reflektování o sobě a vztazích“ (Dallos, 2006).

Tab. č. 7 Prototypické patologie narativních schopností
(upraveno dle Holmes 2000, překlad Skorunka 2008)

- Ulpívání na rigidních příbězích (negující jedinci)
- Zahlcení traumatickou zkušeností, jež není začleněna do vyprávění (zahlcení jedinci)
- Neschopnost najít dostatečně silné vyprávění, které by obsáhlo traumatickou bolest (nerozhodnutí jedinci)

„Právě *traumatizující zkušenosti* mají na rozvoj narativní dovednosti neblahý vliv. Trauma, ať již se jedná o náhlou, nečekanou událost, nebo o dlouhodobou traumatizující zkušenost, představuje podle Neimeyera (2006) **narativní narušení** (*narrative disruptions*) s různými, obvykle nepříznivými důsledky pro člověka. Tento pojem Neimeyer užívá v souvislosti s utvářením identity jedince, které chápe jako narativní proces, v jehož průběhu jsou „identita či self“ jedince utvářeny prostřednictvím příběhů, které si o sobě vyprávíme sami, dále příběhů, které o nás vyprávějí pro nás významné osoby a v neposlední řadě i příběhů, které ve vztazích s těmito osobami rozvíjíme“ (Neimeyer, 2006, s. 70). Uvedené poznatky jsou pro psychoterapeuty důležité, neboť klíčovou osou terapeutického procesu je sdílené a společně konstruované vyprávění.“ (Skorunka, 2010, s. 563).

E/ Narativní výzkum: jedinečná a bohatá data; interpretační dovednost; dimenze analýzy; rekonstrukce významu.

Způsoby výzkumu příběhu: příběhy jako *řečová jednání*, příběhy jako *životní historie*, příběhy jako *kulturní scénáře*, příběhy jako *estetické výrazy*.

Model narativní analýzy (Lieblich, A., Tuval-Maschiach, R., Zilber, T., 1998)

Dimenze narativní analýzy: holistická versus kategorická; obsahová versus formální

Mody analýzy narativity: holisticko-obsahový; holisticko-formální; kategoriálně-obsahový; kategoriálně-formální (upraveno dle Čermáka 2009)

F/Narativní přístup v psychoterapii

K hlavním představitelům narativní terapie ve světě patří *Michel White a David Epston*.

Proces narativní terapie

Popis, v němž dominuje problém

Identifikování/pojmenování problému

Externalizace problému, externalizující rozhovor

Otázky zaměřené na relativní vliv problému

Vyzvání k zaujetí pozice vůči problému

Identifikace výjimek v dominantním příběhu definovaném problémem

Používání terapeutických „dokumentů“

Zohlednění sociálních a politických faktorů

Začlenění a připomínání

Svědectví zvenčí

Posilování/obohacení nového příběhu

Nový status – poradce (White, Epston, 1990; podrobněji Skorunka 2008: Nar. přístup v psychoterapii: pohled psychoterapeuta a klienta)

Metafora role terapeuta z narativní perspektivy

„Terapeut může být *obecenstvem*, které poskytuje druhému příležitost vyprávět tím, že naslouchá. Může být ještě něčím víc, *svědkem*, někým, kdo má kulturně posvěcenou možnost potvrdit validitu a reálnost klientovi zkušenosti. Terapeut může být také *režisérem*, který podporuje klienta, aby našel nejlepší způsob, jak vyjádřit svůj příběh. Terapeut může jako *editor* vymazat nebo přesouvat různé části vyprávění, dokud příběh nedává smysl. Terapeut může být *interpretem* klientova příběhu tím, že jej překládá do jiného jazyka nebo konceptuálního systému (obvykle psychologického). A konečně se terapeut stává *spoluautorem* tím, že se angažuje ve *vzájemném procesu vyprávění a převyprávění*“ (McLeod).

McLeod (2004): „Narativní koncept je základem jakékoli psychoterapie, protože vyjadřuje prolínání mezi subjektivním světem jedince a sociálním kontextem. Je těžké si představit jakoukoli formu psychoterapie, která nezahrnuje vyprávění a převyprávění příběhů.“

„Efektivní terapeutická práce zahrnuje vnímavost k přesunům mezi různými mody/formami vyprávění. (např. mikro, makro, subjektivní, perspektiva druhých, morální hledisko apod.). Emoce jsou indikátorem subjektivního významu v příbězích. Narativní koherence je indikátorem klientova pocitu subjektivní pohody (angl. well-being).“ (upraveno podle Angus, McLeod, 2004, Skorunka 2010).

Pocock (1997): *„Pocit, že vám někdo rozumí, je víc, než užitečné znalosti, víc než trochu lepší příběh. Je to významná zkušenost v tom, že vás někdo zná, že se o vás zajímá, že si vás váží a prostřednictvím tohoto zážitku se můžete lépe poznat, a také si více vážit sebe sama. Je to oslava jak společného lidství tak, vzájemných rozdílů.“*

Tab. č. 8: *Narativita v tradičních, moderních a postmoderních společnostech*

(Překlad a úprava dle Mc Leod, 1997; Skorunka 2008)

TRADIČNÍ	MODERNÍ	POSTMODERNÍ
Verbální kultura	Literární kultura, tisk	Kultura televize, internetu a počítačových her
Komunitní forma sdílení, vyprávění a účasti na něm	Pasivní, individuálně založené čtení příběhů	Možnost pseudointerakce díky elektronickým médiím
Vyprávění ukotveno v kolektivním, morálně-religiosním rámci	Vyprávění ukotveno v sekularizované každodenní realitě autonomního self	Globalizovaná každodenní realita: mnohočetné, diskutované morální rámce
Relativně omezená zásoba mytických/náboženských příběhů	Široký výběr příběhu dostupný v novelách, románech, novinách aj.	Zdánlivě omezený narativní výběr (vliv globálního narativního průmyslu)
Hrdinská témata: čest, spravedlnost, loajalita, osobní oběť	Romantická témata: obyčejný člověk jako hrdina	Ironizující témata: reflexivita, odmítnutí možnosti hrdinství
Církulární a repetitivní struktura příběhů; využití hudebních prvků a poezie k snadnému zapamatování	Lineární, logická příběhová struktura (např. dobrodružný příběh či detektivní román)	Experimenty, narušování a dekonstrukce obvyklých narativních struktur
Příběhy ukotvené v kultuře	Příběhy zkoumají kulturní rozdíly – charakterizují jiné kultury jako nebezpečné nebo primitivní	Oslava rozmanitosti hlasů: asimilace příběhů jiných kultur
Osobní a rodinné příběhy sdílené v komunitě (skupinová zповěď)	Problematické příběhy vyprávěné důvěrně jedinému člověku	Veřejné odhalování problematických příběhů: svědectví, příběhy těch, co přežili; reality show
Problematické příběhy chápány v nábožensko-morálních termínech	Problematické příběhy konceptualizované ve vědeckých (psychiatrických a psychologických pojmech)	Mnoho rozličných způsobů, jak chápat smysl problematických příběhů
Hledání narativní jednoty a koherence v komunitě	Hledání narativní jednoty a koherence na individ. úrovni	Zpochybňování možnosti narativní jednoty

7. 1. NARATIVNÍ MODUS POZNÁVÁNÍ, VĚDĚNÍ

„Daleko dříve, než psychologie 19. a 20. století začala objevovat a popisovat lidskou psychiku, vědomí a mimovědomí, existovaly o těchto jevech svědectví v příbězích. Na každou psychickou situaci člověka najdeme nějaký příběh, jenž ji ilustruje.“

(Heffernanová, 1995)

Naše zkušenost je organizována dvěma rozdílnými způsoby, které se doplňují.

Bruner (1987) je vymezil jako *paradigmatický (logicko-vědecký) a narativní modus myšlení*.

PARADIGMATICKÝ MODUS

- dobře formulovaný argument
- induktivní mody
- abstraktní a propoziční vědění
- svět jako soubor objektů interagujících podle zákonitých vzorců
- synchronický obraz světa
- explicitní forma uvažování (Čermák, 2009)

Paradigmatický modus je podle Brunera založen na *dobře formulovaném spolehlivém argumentu*, kterému předchází *přesná analýza provedená podle konsensuálních pravidel*. Pravdě se lze v jeho rámci přiblížit prostřednictvím *logického důkazu, empirickým objevem provedeným na základě promyšlené hypotézy*. Je zakořeněn ve *vědeckých induktivních modech myšlení* a reprezentuje svět prostřednictvím *abstraktního a propozičního vědění*. Svět je zde vnímán jako soubor objektů, které interagují podle zákonitých vzorců. Jde o *explicitní formu uvažování*, svět faktů je zachycen indikativním způsobem. Výsledkem tohoto typu poznávání je *synchronický obraz světa*, kde je všechno přítomno ve stejnou dobu.

Smyslem logicko-vědeckého modu organizace naší zkušenosti je *hledání univerzálních podmínek potvrzujících pravdivost vědění*“ (Čermák, 2007, 2009).

NARATIVNÍ MODUS

- dobrý příběh
- kontext
- subjektivní perspektiva světa
- změna v čase
- tacitní vědění (Čermák, 2009)

Narativní modus jako alternativa k paradigmatickému modu je založen na *dobrém příběhu*, jenž svoji spolehlivost potvrzuje pomocí *podobnosti se životem*. *Narativní vědění* je *organizováno prostřednictvím příběhů, které lidé vyprávějí o svém životě, o svých zkušenostech*. Narativní nazírání na svět je *subjektivní reprezentací světa*, které zahrnuje jak znalost o světě, tak i *úhel pohledu* na něj. Jeho součástí je změna v čase, zejména prostřednictvím krize. Zahrnuje i *nevyslovenou* - a možná i ne zcela reflektovanou - znalost implikovanou vyprávěním. Jde o *implicitní formu uvažování či vědění*. *Příběh* pak můžeme chápat jako *instrument mysli, s jehož pomocí interpretujeme či dokonce konstruujeme realitu*. Narativní modus dovoluje *chápat životy lidí jako celky* a přitom identifikovat přínos jedince ke konstruování těchto celků. Narativita jako prostředek *utváření významu* a *příběh jako jeho reprezentace zachycují smysluplnost zkušenosti jedince*“ (Čermák, 2007, 2009).

Skorunka (2008) píše ve své disertační práci „Oba mody, stejně jako kvalitativní a kvantitativní metody v psychoterapeutickém výzkumu jsou bezpochyby *komplementárními, společně existujícími formami poznávání, které jediné společně mohou aspirovat na důkladné poznání či porozumění*.“

7. 2. VÝZNAM METAFORY PŘÍBĚHU A VYPRÁVĚNÍ PRO ORGANIZACI LIDSKÉ ZKUŠENOSTI

„**Příběh** je cestováním krajinou hodnot, podobností, křížovatek, více i méně přehledného terénu. Přitom stále zůstáváme v jisté nejistotě, jestli dojdeme, jestli to bude tam, kam chceme a včas.“

(Jiří Šípek, 2001)

Čermák (2003) píše: „Narativní metafora v psychologii je klíčová, uvádí do psychologického diskurzu *příběh* jako zásadní nástroj psychiky, jímž člověk utváří svůj svět, vnitřní i vnější realitu, prostředek, jímž komunikuje významy na různých úrovních, způsob, jímž sděluje svoji subjektivitu, mohoznačnost, city a prožitky a jako zdroj pomoci sobě i druhým.“

„Sarbin považuje narativní metaforu za *základní organizující princip jedince pro vnímání, chápání a sdílení vlastní zkušenosti*. Sarbin není jediným a pravděpodobně ani prvním, kdo si všiml, že *příběh slouží člověku ke strukturování, chápání a sdílení své subjektivní zkušenosti*“ (Skorunka, 2008).

Básník Jiří Karen (1994) napsal: „*Kdo říká, že píšu básně? Já přece píšu život.*“

S básněmi to je jako s krásnou ženou, nemusíme ji rozumět, důležité je, že se nám líbí a že nás činí šťastným.“

7. 3. ROLE PŘÍBĚHU A VYPRÁVĚNÍ PRO UTVÁŘENÍ POROZUMĚNÍ

RŮZNÝM ASPEKTŮM LIDSKÉHO ŽIVOTA

Wintonův závěrečný text:

*„Nikdy jsem si nemyslel, že to, co jsem udělal před sedmdesáti lety, bude mít tak velký vliv, jaký to zjevně má. A když z toho je dneska **příběh, který pomáhá lidem žít a tvořit budoucnost**, pak je to pro mne velkou odměnou.“*

(úryvek z filmu režiséra Matěje Mináče, Nickyho rodina)

Slovenský filmový režisér Matěj Mináč mi sdělil o filmu *Nickyho rodina*:

„Pre nás PRÍBEH bol vo filme niečo veľmi dôležité. Celý film sme začali: „Existujú příběhy, ve kterých nejsme jenom diváky, ale sami se můžeme stát jich přímými účastníky.“

(Matěj Mináč osobní sdělní, březen 2011)

Matěj Mináč režíroval hraný film „*Všichni moji blízcí*“ (1999), dále dokument „*Síla lidskosti – Nicholas Winton*“ (2002) a film „*Nickyho rodina* (2011). Všechny tyto tři filmy spojuje skutečný příběh – téma záchrany židovských dětí během druhé světové války. Sir Nicholas Winton pomohl zachránit 699 dětí před Hitlerem, tedy před jistou smrtí. A jak se dá vytušit, není náhodou, že si Matěj Mináč vybral právě toto téma pro svoji tvorbu...

Téma dětí zachráněných před Němci jste si vybral kvůli mamince, která přežila Osvětim?

Bylo to složitější. O tom, že byla ve třinácti v Osvětimi, nikdy nemluvila. Když se ale po roce 1989 na Slovensku začaly objevovat ozvěny nacionalistického státu a hesla Hlinkových gard, hluboce ji to zasáhlo. Odešla ze Slovenska. Historie ji dostihla, až tehdy o ní začala mluvit.

Nikdy jste se maminky na její dětství neptal, nebo jste cítil, že se nemáte ptát?

Mě to vůbec nenapadlo. Kdybych cítil záhadu, o to víc bych se zajímal!

Nepídil jste se ani po babičce a dědečkovi?

Neptal jsem se, měl jsem prarodiče z otcovy strany – *Vladimír Mináč* byl slavný slovenský spisovatel. Pak máma udělala knížku, Rekonstrukci rodinného alba, protože album se všemi příbuznými zmizelo během války a většina těch lidí zemřela.

Já, moje žena, syn, Jiří Bartoška a další herci jsme museli nastoupit a dělat mámě rodinu. Ona fotila a k tomu vyprávěla půvabné vtipné historky. Poznal jsem neuvěřitelně bláznivou židovskou rodinu – jezdili do Cannes hrát do kasina, byla tam spousta sukničkářů, vazba na cirkus...

Skvělý námět na film.

Jistě! Jediná chyba, kterou ti lidé udělali, byla, že včas neodešli, že podcenili nebezpečí. Ten tanec na pokraji propasti mě zaujal pro film Všichni moji blízcí.

Tehdy jste narazil na pana Wintona?

Producent trval na jiném konci, než že dítě skončí v Osvětimi. Půjčil jsem si stohy knih, v Perličkách z dětství Věry Gissingové byla kratičká zmínka, že nějaký Brit vyvezl děti šesti vlaky. Do příběhu jsem tedy dopsal, že chlapec odjede do Velké Británie. Překladatelka pak měla připomínky, že některé věci nesedí. Vyšlo najevo, že byla jedna ze zachráněných. Chtěl jsem to dopsat podle jejích vzpomínek a ona se divila, proč se nezeptám přímo Nicholase Wintona. (z rozhovoru s Matějem Mináčem, Květy 2011)

Sir Nicholas Winton řekl: „*Mám krédo – když něco není nemožné, musí existovat způsob, jak se to dá uskutečnit.* Viděl jsem ty lidi. Byli v nesnázích, v nebezpečí. Lidi na Hitlerově černé listině. Zorganizovali jsme z Prahy osm transportů. Na seznamech bylo ještě tisíce jmen dětí. Naším největším zklamáním bylo, když byl zrušen náš největší transport pro 250 dětí, jenomže vypukla válka a téměř žádné z těch dětí nepřežilo.“

Nicolas Winton ovlivnil spoustu lidí na celém světě, aby pomáhali nemocným, nebo těm, kteří jsou v nebezpečí. (uryvek z filmu Matěje Mináče: Nickyho rodina)

Jsou to osobní věci, které nás motivují a „přitahují“ k těm „naším“ tématům – k těm „naším“ příběhům - a k těm „naším“ jedinečným zápletkám. Aby dílo tvůrce bylo hodnotné a mělo opravdu smysl, je nutné právě osobní zaujetí autora – prostě to téma musí mít „pod kůží“, aby pak výsledné dílo za to stálo. Jsou to osobní, citlivé věci, které nás skutečně motivují.

A v tomto případě se dílo autorovi jednoznačně podařilo.

Sir Nicolas Winton pomohl spoustě lidem pokračovat v psaní toho jejich životního příběhu – stal se tak hlavní postavou v příběhu, který pomáhá lidem žít a tvořit budoucnost.

„Je to totiž právě tvůrčí potenciál, co uzdravuje“ (Bahbouh, 1997).

7. 4. ŽÁNRY PŘÍBĚHŮ, KTERÉ ŽIJEME

„Hlas, který slyšíte, nevychází z mých úst. Je to můj vnitřní hlas. Od šesti let jsem na hlas nepromluvila. Nikdo neví proč. Dokonce ani já. Mému otci se to vůbec nelíbí. Říká, že kdybych si jednou vzala do hlavy přestat dýchat, zemřela bych. Dneska mě provdal za muže, kterého jsem nikdy neviděla. A zanedlouho pojedu i s dcerou za ním, do jeho země. Manželovi prý nevadí, že jsem němá. V jednom dopise napsal: „Bůh miluje němá stvoření. A já také.“ Kdyby tak měl i boží trpělivost. Ticho totiž nakonec každého poznačí. Divné na tom je, že podle mě nejsem němá. Zřejmě kvůli mému pianu. Během cesty mi bude chybět.“

(úryvek z filmu Piano, 2000)

Bahbouh (1997) píše: *„Jednoho dne se může stát životní příběh tíživý a neuspokojivý.*

V jazykem spoluvytvářené realitě se objeví problém. A my hledáme někoho, kdo nám umožní náš příběh změnit. Kdo nám nabídne jiný výklad. Ten někdo nám může nabídnout jiný příběh tím, že náš život re-interpretuje. Trochu jinak jej strukturuje, některé části našich obrazů přejmenuje, jednotlivé části dá do jiných vztahů. A tím nám nabídne nový řád věcí. Který má také jiné směřování a jiné pointy. Rozhodneme-li se do tohoto řádu vstoupit, může se náš problém ztratit.“

Žánr (lat. genus, tj. rod) – jde o koncept, jehož obsahem je jednak „obecnost“ a jednak „generativnost“ (ve smyslu plození)^(upraveno dle Čermáka 2005)

„Žánr tedy představuje jakýsi „kód“ (Ricoeur, 1998) sestávající jak z pravidel pro konstrukci, tak také z pravidel pro porozumění. „Na určité úrovni (která zdaleka nevyčerpává šíři tohoto pojmu) lze žánr chápat jako typ zápletky“ (Frye, 2003).^(Umění ve vědě a věda v umění)

Čermák (2004) se inspiroval postupem holisticko-formální narativní analýzy, pomocí které identifikoval řadu žánrů vyjádřených typickým tvarem čáry života a odpovídajícím ztvárněním vyprávění. Analýza těchto žánrů ho posléze v rámci jednotlivých žánrů dovedla ke dvěma obecnějším rovinám:

zvládání těžkostí (rovina chování)

emocionální ladění (rovina prožívání).

I. AGON: rovina jednání

= zápas, pochází z řeckého agó („vedu“, „cvičím“) rovina záměrného jednání; míra aktérství.

„Konstruuje určitý způsob aktérství (Bamberg, 1997), určitou kapacitu jednat vzhledem k okolnostem, schopnostem či závazkům, určitý způsob a míru, v níž je v moci jednajících postav dosáhnout žádoucího a vyhnout se nežádoucímu“ (Čermák, 2004).

2. *PATHOS: rovina prožívání*

= silné hnutí mysli, vzrušení, afekt. Aristoteles užívá tohoto pojmu pro tu část děje, kde je způsobena bolest, poranění či smrt, a která je zdrojem pocitů strachu a soucitu (Čermák, 2005). Organizujícím principem (Sarbin, 1986), dávajícím prožívané zkušenosti její jednotu a tvar, je právě příběh a jeho žánr. „Již v Aristotelově (1993) teorii dramatu, zvláště v pojetí očištného účinku tragického děje, je kladen důraz na prožívání pocitů strachu a soucitu. Aristotelova *katarze* bývá obvykle chápána jako odreagování emocionálních tenzí. Oproti takovému chápání ukazuje Ricoeur (1984), že katarze spočívá především, ve vřazení emocí do určité struktury, ve které hraje důležitou roli prvek poznání“ (Čermák, 2005).

3. *ANAGNORISIS: rovina reflexe, porozumění*

- rozpoznání; „změna nevědomosti v poznání“ (Aristoteles)

„Žánr životního příběhu je výrazem a současně také nástrojem určitého druhu „*narativního porozumění*“ (Ricoeur, 1985)

Bruner předpokládá, že klíčovým momentem narativní konstrukce je *narušení obvyklého, řádného či očekávaného*, pro než je užíván termín *potíž (trouble)*. Potíž je tím, co příběh pohání a co ho také činí hodným vyprávění.

„Životní příběhy a v nich ztělesněné hodnoty a přesvědčení dávají smysl tím, jak odpovídají na výzvy „*potíží*“, tj. životních nesnází, krizí či případů narušení řádu.

- *metanoia*: otázka smyslu a hodnot se dostává do popředí; dochází

k „přepisování“ dosavadního života spočívajícím v intenzivním přehodnocování minulosti a v hledání nové koherence a nového směřování.

„Adler (2004) v souvislosti s průběhem psychoterapie *rozlišuje zralejší a méně zralé žánry vyprávění*. Příkladem méně zralého vyprávění je žánr nazvaný „*reportáž*“, který se vyznačuje absencí vlastního subjektivního hlediska (tj. tím, co je požadovanou „*ctností*“ v žánru publicistické reportáže). V příběhu tohoto žánru vyprávějící předkládá svůj život způsobem nezúčastněné reportáže, která teprve čeká na hledisko druhých. Za zralý žánr životního příběhu považuje Adler „*román*“, tj. vyprávění, ve kterém je život ztvárněn jako „*polyfonie*“ hledisek a jim odpovídajících hlasů“ (Čermák, 2005).

Žánrové děje (generic plots)

= „kódy“ umožňující porozumění a komunikaci lidské zkušenosti:

V rámci literární teorie zformuloval N. Frye (2003). V oblasti narativní psychologie inspirativně využil především K. Murray (1989).

Komedie: důvěra ve šťastný osud. Nakonec se vše nějak vyřeší a dobře to dopadne. Odstranění strnulé překážky. Osvobození od vnějšího/omezujícího zákona. Nic nebrání dosažení našich tužeb. Komedie končí svatbou, oslavou hostinou.

Romance: to, oč v životě jde, je potřeba vybojovat, zachránit/vysvobodit. Život je překonáváním omezeného a následováním *vize* či *ideálu*.

Figury: boj, osvobozování, překonávání, hledání, dobrodružná cesta, výstup, povznášení či vnášení světla do tmy – vize. Boj dobra proti zlu. Rozvržení postav připomíná černé a bílé figurky na šachovnici. Archetypem romance je boj hrdiny s drakem, který vede k získání zlatého pokladu.

Tragédie: život jako ztroskotání, katastrofa, pád. Vyhrocení, eskalace, narážení na hranice osudu, na hranice nezměnitelného a nepřekonatelného. Život je chápán a žit jako „spoutání“, nebo jako řada neúspěšných pokusů se vymanit z pout různých omezení.

Ironie: „snižování“; deziluze, skepse, rezignace, zmrazení; důsledné „neheroické“ a neidealizované „snižování“ skutečnosti, která je tak akceptována jako svého druhu „upadlá a omezená“. Ironie je důslednou obranou před zklamáním a krutostí života.

Ve své zralé podobě představuje ironie jakýsi „smysl“ pro absurditu, rozporuplnost a nepochopitelnost světa. ^(upraveno dle Čermáka 2005)

K. Murray (1989), který jednotlivé typy konfigurací z hlediska dosažení a kontroly charakterizuje následovně:

komedie (úspěch, osud)

romance (úspěch, jedinec)

tragédie (selhání, osud)

ironie (selhání, jedinec).

„Každý ze čtveřice klasických žánrů se vyznačuje specifickým způsobem, jakým v něm figuruje *morální řád* (Frye, 2003).

„V klasické komedii je morální řád zprvu přítomen jako strnulý zákon bránící dosažení hrdinových tužeb, přičemž „morálka“ komedie ospravedlňuje odstranění tohoto zákona.

V *klasické tragédii* se prostřednictvím hrdinova pádu manifestuje osud chápaný jako způsob, jakým se o svůj nárok hlásí nerespektovaný řád, „morálka“ tragédie spočívá v přitakání něčemu, co je mimo tužby a úsilí hrdiny.

Oproti tomu je „morálka“ *klasické romance* tvořena zpravidla černobílými souřadnicemi dobra a zla, v jejichž rámci hrdina aktivním úsilím dosahuje toho, co v rámci těchto dimenzí považuje za žádoucí“ (Čermák, 2005).

Čermák (2005) dále píše: „ Ukazuje se, že žánr „*metanoia*“ lze přiřadit k Fryeově *romanci*.

Žánr „metanoia“ odpovídá Fryeově romanci strukturou hledání a nalézání něčeho hodnotného (majícího zpravidla duchovní povahu), dále svým *důrazem na změnu a transformaci* a také tím, že nové hodnoty je často třeba vybojovat uprostřed zmatků a regresí a někdy také mimo své zavedené společenství.

Podobně lze žánr „*moratorium*“ přiřadit k Fryeově žánru *ironie*. V případě moratoria jde, řečeno Fryeovými slovy, o důsledně „neheroický“ postoj, spočívající v rezignaci, v „neprožívání“ věcí a přijetí životní absurdity. Toto „zmrazení“, je podle Frye jednou ze stěžejních figur ironického žánru. Chápání „moratoria“ z hlediska Fryeovy typologie umožňuje také lépe vidět možnou adaptivní stránku tohoto žánru spočívající ve zmíněném „smyslu“ pro absurditu a neuchopitelnost světa.“

Řecky metanoia znamená „*obrácení*“. Mluví o tom Bible. Podrobněji viz výše v kapitole 6. 3.

Skorunka (2010) píše: „Nejsou to jen odborné texty, ale i zážitky všedního dne, setkávání s lidmi, postřehy z cest, co může ovlivnit a v mém případě rozhodně ovlivňuje mé uvažování o narativitě i o vlastním životním příběhu. O tom, jak a do jaké míry mohu jeho obsah, zápletky a vývoj ovlivňovat sám a co je naopak důsledkem souhry okolností, náhody, nebo působení mně neznámých sil. Snad nejlépe tuto dvojznačnost života vystihuje jedna z filmových postav, když říká: „*Život si tvoří každý sám, z toho, co mu bylo dáno.*“

„*At' tekou slzy, ale at' také přestanou.
At' vycházejí vzdechy z tvého srdce, ale at' také skončí.*“
(Seneca)

„Mutato nomine de te fabula narratur.“
„Vyměň jméno a o tobě se vypráví.“
(Horatius, Saturae, kn. 1, 1, v. 69-70)

III. EMPIRICKÁ ČÁST

*„Inter arma silent Musae.
Silent enim leges inter arma.“*
*„Mezi zbraněmi mlčí Múzy.
Mezi zbraněmi mlčí totiž zákony.“*

1. KRITÉRIA PRO VÝBĚR PŘÍBĚHU

„V noci na dnešek jsem měla znovu sen o Manderley.
Zdálo se mi, že znovu stojím před železnou fortanou
na začátku soukromé cesty a nemohu dovnitř.“
(Daphne du Maurier)

U všech uvedených příběhů dochází k přeměně hlavní postavy. Jde o **okamžiky transformace v emočním prožívání**. To je jednotící linií všech vybraných příběhů. V této práci užívám pojmů Jungovy analytické psychologie, což je obvyklý způsob nazírání na příběhy a jejich následnou analýzu.

Po určitém zvážování jsem vybrala pohádku *Malá mořská víla* od světově uznávaného spisovatele pohádek H. A. Andersena, ve které se mořská víla v závěru pohádky promění v mořskou pěnu. Dále jsem vybrala pověst o *Erovi a Psyché* vzhledem k etymologii slova *psyché*, které znamená duše a je v základu slova psychologie – tedy oboru, který studuji. Tento příběh patří mezi staré řecké báje a pověsti. Psyché se snoubí s Erotem a stává se nesmrtelnou, dochází tu k *proměně Animy*. Podobný motiv najdeme v pohádce *Kráska a Zvíře*. Zde dochází k proměně zvířete *Anima* v prince. Další je filmově zpracovaný příběh *Jestřábí žena*, kde se proměňují oba. Jestřábí žena se stává ve dne jestřábem a pouze v noci se stává ženou a její partner je ve dne mužem a v noci se stává vlkem. Pátý příběh je o *Perseovi a Andromedě*, kde mě zaujal motiv zkamenění, čili proměny živého v neživé. Šestý příběh je z Bible, o prvotním hříchu, o Adamovi a Evě a vyhnání z Ráje. Posledním příběhem je Král Oidipus, tedy latentní příběh Sigmunda Freuda.

U všech výše zmíněných příběhů se jedná o emočně významné zkušenosti, o okamžiky transformace v emočním prožívání. Jsou to věčně živé příběhy dotýkající se nás samých.

Skorunka (2006) píše: „Emoční dění v rodině, emoční pole, rodinný emoční systém, emoční potřeby, vztahová vazba a kvalita mezilidských vztahů. Tolik termínů, tolik různých pohledů na věc. Napadá mě, že máme k dispozici ještě jedno slovo. Je to slovo láska, pocházející spíše z uměleckých luhů a hájů, slovo ve vědeckém světě nepříliš populární. Však také o definici a podobách lásky bychom mohli diskutovat až do další psychosomatické konference. Přesto bych rád zmínil některé poznatky, které se k fenoménu lásky vztahují. Jedná se o názory různých psychoterapeutů a výzkumníků z oblasti prožitkově zaměřené terapie, ale dokonce už i narativní a systemické terapie. Dnes již je zřejmé, že zásadním faktorem změny v terapii je **změna v emoční rovině** a to nejen u jedince, ale především v rodinném systému. *Nejedna studie zaměřená na psychoterapeutický proces terapie ukázala, že okamžiky transformace (transformation events/points) byly charakteristické posunem v emočním prožívání.*“

2. POUŽITÉ METODY PŘI PRÁCI S PŘÍBĚHY

„Chtěl jsem jen vylézt tak vysoko, abych dohlédl na dno svého já.“

(Reinhold Messner)

Amplifikace. „Amplificatio znamená rozmnožení, rozhojnění. Vyhledávání příbuzných motivů. Utváření řečových obrátů kroužících kolem téhož problému z různých hledisek“ (Široký, 1990).

„Nutno sledovat nit amplifikace symbolů. Poznávat, jak se jeden obraz spojuje s dalším, jak se vyvíjí, mění, postupuje a přece zůstává konzistentní a propojený se svou podstatou. Je to jako pozorování změn a posunů v kaleidoskopu točícího se kolem konstantního psychologického jádra“ (Hopcke, 1994).

„Archetypické vzorce psyché se totiž dají uchopit nikoli přímočarou argumentací, ale spíše impresionistickým shromažďováním aspektů a témat, z něhož se podle Hopckeho nakonec vynoří postava s charakteristickým tvarem a funkcí“ (Boháčková, 2000).

Volné asociace.

Práce se slovníky symbolů.

„Jeden z nejvlivnějších přístupů vycházející z prolínání psychodynamické a narativní perspektivy, který se užívá pro zkoumání a práce s příběhy vyprávěnými pacienty/klienty v terapii, je **metoda CCRT (angl. Core Conflictual Relationship Theme)**. Autorem této metody je Lester Luborsky, významná osobnost psychoterapeutického (zejména psychodynamicky orientovaného) výzkumu. Na vývoji a využití metody se velmi podílel Crits-Christoph (Luborsky, Crits-Christoph, 1998) a mnoho dalších. Luborského metoda patří k velmi častým výzkumným nástrojům v současné psychoterapeutické komunitě. V pozadí vzniku CCRT metody je pozorování a klinická zkušenost řady významných teoretiků a výzkumníků jako je Spence (1984), Luborsky et al. (1992, 1994), Strupp a Binder (1984) a McAdams (1988), kteří jako jedni z prvních upozornili na to, jak je pro výsledek psychoterapie velmi důležitá právě terapeutova citlivost k příběhům a vyprávění klienta/pacienta. Klientův příběh je považován za cenný zdroj informací o rekurentních konfliktních vzorcích ve vztazích s jinými lidmi. Luborsky s kolegy si všimli, že lidé během každého terapeutického sezení většinou vyprávějí průměrně čtyři příběhy. Ty se týkají

obvykle událostí, které se odehrály v posledních dvou týdnech. Většina vyprávění zahrnuje reakce a chování druhých a také popis vlastního chování, které ostatní lidé považují za negativní. V průběhu terapie se pak tyto reakce a chování mohou proměňovat a stejně tak se proměňuje obsah i forma vyprávění“ (Skorunka, 2008).

Vztahová zápleтка životního příběhu

„Luborsky formuloval metodu na základě identifikování „vzorku“ klientova vyprávění, které nazval *vztahovou epizodou (angl. relationship episode, RE)*. V podstatě se jednalo o vyprávění pacienta/klienta o sobě ve vztahu k jiným lidem a o pro pacienta/klienta významných lidech (angl. significant others). Vztahová epizoda zachycuje pacientův popis určité, konkrétní interakce, která se odehrála, nebo pravidelně odehrává mezi ním a další osobou. Úkolem terapeuta je soustředit se na tyto specifické interakční epizody, neboť s jejich pomocí je možné identifikovat tzv. *jádrové a konfliktní vztahové téma (angl. core conflictual relationship theme)* pacientova života. Vztahovou epizodu lze dále rozčlenit na tři základní komponenty: 1. Přání, potřeby a úmysly pacienta/klienta, 2. Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď druhé osoby/osob, 3. Anticipovaná či následná odpověď pacienta/klienta (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku“ (Skorunka, 2008).

Tato metoda je určena původně pro klinickou práci, ALE dá se aplikovat i na práci s textem.

„Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. core conflictual relationship theme) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

V textech příběhů je možné nalézt příklady všech tří prvků této narativní linie dle Luborskeho konceptu CCRT:

- ❖ *Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu*
- ❖ *Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob*
- ❖ *Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku*“ (Skorunka, 2008).

TAT (Murray). „Systém potřeb tvoří schéma osobnosti, jakýsi její rámec. Murray vidí v chování člověka jisté pevné tendence, které je třeba diagnostikovat, máme-li osobnost poznat. Tyto tendence, hypotetické vnitřní síly organismu, jsou právě Murrayovy **potřeby (needs)**. Potřeba je odpovědí na vnější **tlaky (press)**, což jsou vnější síly, které mohou v kladném nebo záporném smyslu ovlivňovat chování člověka. Potřeby spolu s vnějšími tlaky tvoří podstatu Murrayova interpretačního systému, tzv. **“need – press systeme”**. Potřeba vzniká jako reakce na určitý podnět a sama zase vyvolá motorickou reakci. Potřeby jsou “motorem” lidského jednání. Murray dělí potřeby na prvotní (viscerogenní) a druhotné (psychogenní). Pro ilustraci několik potřeb z autorova inventáře: potřeba vedení, řízení, podléhání, autonomie, agrese, ponížení, aktivity, sexuální, dojmů, stavění se na odiv, zábavy, sdružování, odstupu, narcistická, ochrany, porozumění atd.“ (Svoboda, 1999).

„Můžeme spolu s R. Bahbouhem (1999) říci, že na rozdíl od *umění, které je hledáním jedinečných tvarů, je metodologie hledáním opakujících se tvarů*. Slovo opakující se nás odkazuje ke kvantitativnímu aspektu metodologie, slovo tvarů k jejímu aspektu kvalitativnímu a slovo hledání nás odkazuje k tomu procesu, kvůli němuž nás to vlastně baví. Jen čas od času se při tom hledání zastavíme, abychom se mohli těmi tvary kolem nás kochat“ (Boháčková, 2000).

3. PŘÍBĚHY

3. 1. HANS CHRISTIAN ANDERSEN: **MALÁ MOŘSKÁ VÍLA**

„První kámen bílý s její dlaní srůstá,
druhý kámen rudý zamyká jí ústa,
třetí kámen černý, ten jí v srdci zůstal.

A v tom třetím kameni, sama navždy zkamení.“

(Píseň malé mořské víly z filmu Malá mořská víla, 1976)

Vládce podmořské říše má spoustu dcer, ale tu nejmladší, **malou mořskou vílu**, má nejradši. V den jejích patnáctých narozenin jí přichystá překvapení. *Výlet k vodní hladině s potopením korábu.* Vše, co je v něm, daruje dceři. Ta si však všimne, že na lodi je **krásný princ** a zamiluje se do něj. Zachrání mu život a dopraví jej do bezpečí na mořský břeh. Od té chvíle však zamilovaná víla nemyslí na nic jiného, než jak se s krásným princem ještě alespoň jednou setkat. Otec se proto na ni zlobí. Navíc tuto bolestnou situaci už jednou musel prožít s její matkou, kterou mu malá mořská víla velmi připomíná. Z **babiččina** vyprávění se mořská víla dozví, že je možné, aby se mořská víla stala člověkem a získala lidskou duši. Musel by se do ní však zamilovat člověk a vzít si jí za manželku. V den, kdy se jejich ruce spojí, přejde jeho duše do ní, aniž by ztratil svou. Nestane-li se tak, zemře mořská víla první jitra po jeho sňatku s jinou. Zamilovaná víla se rozhodne toto riziko podstoupit a navštíví **mořskou čarodějnici**, která jí výměnou za nejcennější věc, kterou má – totiž její krásný hlas, připraví **nápoj**.

Hlavní postavy:

Malá mořská víla (Miroslava Šafránková) archetyp *Animy*, *archetyp smyslu*, *archetyp života*.

Král všech moří (Radovan Lukavský) archetyp *Moudrého starce*.

Princ Jižní země (Petr Svojtka) archetyp *Anima*.

Babička (Marie Rosůlková) archetyp *Velké matky*.

Mořská čarodějnice (Milena Dvorská) kolektivní stín *Velké matky*.

Princezna Země Smaragdového moře (Libuše Šafránková) archetyp *stínu Animy* – „alter ego“.

Transformace

„V určitých alchymistických příručkách jsou popisována tři stadia, která jsou pro **transformaci** nezbytná:

nigredo – černá, temná, rozměňovací fáze

rubedo – rudá, obětní fáze

albedo – bílá, nový život.“ (Estés, 1995).

„Pomocí ohně se upravují pokrmy, taví kovy a v přeneseném smyslu se v žáru psychického a duchovního ohně taví ta vůbec nejtvrďší látka – lidské srdce. Oheň zbavuje všeho nahodilého, všech zbytečných nečistot, které na nás ulpěly“ (Aeppli, 1995).

Ovšem v Malé mořské víle jsou tyto fáze obráceně, to znamená, že to není cesta k obnově, ale k její záhubě.

1. fáze *albedo* – bílá, nový život: její patnácté narozeniny, kdy konečně smí vystoupit na hladinu a vidí svět, který je nad hladinou. Tam také uvidí prince – člověka, do kterého se zamiluje.

2. fáze *rubedo*, oběť: obětuje svůj krásný hlas, protože chce ještě spatřit prince. Tak se setká s mořskou čarodějnici a uzavře s ní tento obchod – tuto výměnu. Smí prince vidět, ale nemůže s ním mluvit.

Mořská čarodějnice: “Uvařím Ti nápoj a až ho vypiješ, budeš se podobat lidem natolik, že se budeš smět dotýkat země a nerozplyneš se. Ale stále ještě nebudeš člověkem. Žádná tanečnice se nebude půvabněji pohybovat, než ty. Ale při každém kroku budeš cítit bolest, jako bys šlápla na ostrý nůž a ten se ti zarýval do nohou. Chceš-li vytrpět tohle všechno, pomohu Ti. Od chvíle, co se dotkneš země, nebude pro tebe návratu. Už nikdy se nebudeš moci stát mořskou vílou. Už nikdy nebudeš moci sestoupit na dno moře ke svým sestrám a otcovu zámku. A nezáskáš-li princovu lásku, tu ti po jeho svatbě s jinou pukne prvního jitra srdce a navěky se rozplyneš do mořských pěn. Leda bys oba zabila, ale na to ty jsi moc hloupá.”

(úryvek z filmu Malá mořská víla 1976, režie Karel Kachyňa)

3. fáze *nigredo*, černá, temná fáze: není schopná, tak jako Psyché Erosa, zabít prince.

Dýka by mohla znamenat *psychické rozhodnutí* – rázné, ostré, jednoznačné, nezvratné

- skoncovat s ním jednou provždy, trhnout se od něj – jen tak si může malá mořská víla zachránit svůj život a vrátit se ke svému otci do mořské říše, mezi své lidi. A protože to nedokáže a její princ jí nepoznal, *stane se z ní mořská pěna* a moře rozkvetne v místě, kde měla ztroskotat loď prince, kterého otec malé mořské víly chtěl ztrestat ztroskotáním. Je to poprvé a naposledy, kdy se malá mořská víla vzepře vůli svého otce a prince tak zachrání.

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

Z popisu obvyklých interakcí malé mořské víly s princem, které se vynořují v průběhu příběhu hlavní hrdinky, vyplývají následující **komponenty vztahové epizody**:

- Přání, potřeby a úmysly hlavní hrdinky MMV příběhu: malá mořská víla zachrání prince před utonutím. Chce získat jeho lásku a očekává (anticipuje lásku a naplnění svých potřeb a přání), že se jí to podaří (vsadí na to i svůj krásný hlas). Emoce určují směr našich potřeb.

Potřeba pomáhat druhým, být prospěšná, odpouštět a být dobrá. Potřeba být přijímána, pochopena, milována.

- Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: princ ji nepozná a neví, že je to ona, kdo ho zachránil. Neopětuje jí lásku. Opětuje lásku princezně, o které si myslí, že ho zachránila. Malá mořská víla neodhadne situaci. Anticipuje naplnění svých potřeb, ale ve skutečnosti zažívá odmítnutí.

Princ jí nepochopí, neporozumí, je „vzdálený“.

- Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: malá mořská víla zažívá zklamání z neopětované lásky – nenaplnění svých potřeb. Prožívání konfliktu mezi vlastními potřebami a nemožností je uspokojit.

Zkušenost s odmítnutím. Odpustí princovi a přese všechno mu pomůže.

A tak se rozplyne do mořských pěn a prince zachrání před ztroskotáním.

Předností konceptu CCRT je jeho akcent na interpersonální rovinu a jeho rychlost, jakou proniká (ve třech krocích – skocích) přímo k jádru věci, k **jádru interakce** obou hlavních hrdinů našeho příběhu. Zároveň koncept CCRT zahrnuje to, co je zjevné, čili chování a i to, co je skryté, čili prožívání (ve formě myšlenek, emocí, záměrů – úmyslů). Jinými slovy v prvním kroku je zachyceno prožívání a chování MMV, ve druhém kroku je zachycena odpověď druhého, prince – tedy jeho zjevné chování a ve třetím kroku je zachyceno prožívání MMV a chování (transformace, tedy změna v mořskou pěnu).

TAT (Murray)

Charakteristika hrdinky, MMV: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace:

rozhodnutí obětovat hlas (krásně zpívá – je to její nejlepší schopnost) výměnou za to, že ještě spatří prince a pokusí se získat jeho lásku. Zároveň tím opouští svůj domov na dně moře. Nemůže s princem mluvit – tím se liší, tím je jiná. Motiv solitérství, jisté odlišnosti i určité vyjímečnosti (krásně se pohybuje). Nedokáže „zabít prince a princeznu“, aby si tak zachránila život a vrátila se mezi své lidi. Nedokáže oplatit zranění. Má ho ráda. I za cenu vlastního života.

Motivy, sklony, pocity hrdinky, MMV: motiv získat lásku prince. Myslí na prince, miluje ho a udělá všechno proto, aby získala jeho lásku. I tak se jí to nepodaří. Platí svým životem za to, že ho měla ráda.

Potřeby hrdinky, malé mořské víly: potřeba získat lásku prince (která vznikla jako reakce na to, že ho spatřila a zachránila v den svých narozenin), a tím i lidskou duši.

Ponížení, pokoření – trpí nepříjemným tlakem, zraněním, porážkou bez odporu. Rezignace. 3

Úspěchu – pracuje na záchraně prince s energií a s vytrvalostí. Ambice manifestující se v akci. 5

Agrese fyzická, sociální – nízká (nedokáže zabít prince). 1

Dominance – pokouší se získat lásku prince, ale nedaří se jí to. 2

Vnitřní agrese – „Leda bys je oba zabila, ale na to ty jsi moc hloupá.“ 3

Péče o rodinu – pomáhá zachránit objekt své lásky. 5

Sexu – hledat a těšit se ze společnosti protějšku. Zamilovat se. 4

Ulehčení, pomoc, závislost – hledá pomoc a útěchu u babičky. Pak u mořské čarodějnice. 4

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt – zabít prince a zachránit se, nebo podlehnout neopětované lásce a obětovat se. 5

Emocionální změna – od zamilovanosti a touhy po naplnění lásky až ke zklamání a zkušenosti s neopětovanou láskou, zraněním (má jinou princeznu) a následným obětováním svého života. 5

Sklíčenost – zažívá zklamání, nespokojenost, deziluzi, zármutek, žal, neštěstí, melancholii, zoufalství, beznaděj. 5

Tlaky prostředí na hrdinku, malou mořskou vílu:

Afiliace a) asociativní: MMV je členkou podmořské říše, ale vzdá se toho pro lásku prince. 3

b) emocionální: (rodič, příbuzný, milenec) je láskyplný k hrdince. 3

Dominance a) nátlak, donucování: otec, babička i sestry MMV chtějí, aby prince zabila, dají jí dýku. 5

Péče o rodinu: otec chrání MMV. 5

Odmítnutí: princ má jinou princeznu. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. MMV nezíská lásku prince – ztratí ho (má jinou princeznu). 5

Fyzické nebezpečí:

a) aktivní: „Ale při každém kroku budeš cítit bolest, jako bys šlápla na ostrý nůž a ten se ti zarýval do nohou.“ ...při každém kroku cítí tíhu svého rozhodnutí. 5

b) nesnesitelné: „A nezískáš-li princovu lásku, tu ti po jeho svatbě s jinou pukne prvního jitra srdce a navěky se rozplyneš do mořských pěn.“ 5

Výsledky:

Cesta malé mořské víly je obtížná, nesnadná (ztratí hlas a nemůže princi tak vyjádřit svoji lásku zjevným chováním – přímočaře. Je tam propast mezi přáním a jeho vyjádřením a ztělesněním v akci. Propast mezi myšlenkami, plány, fantaziemi a sny o chování a zjevnými činy. *Verbální chování je zde významně a výrazně potlačeno* - tím je velmi stížen úkol MMV získat lásku prince. Nemůže s ním mluvit, vše mu objasnit a vysvětlit. Dojde tak k nedorozumění.

Závěr je pro ni neúspěšný (tím, že se rozplyne do mořských pěn) a úspěšnější pro prince (MMV ho zachrání před ztroskotáním). Nedokáže se ho vzdát a odpoutat se od něj. Běh událostí se dostává mimo její kontrolu. Tváří v tvář neúprosné skutečnosti se v závěru hroutí. Hlavním tématem příběhu je nenaplněná a neopětovaná láska a nemožnost ji získat za jakoukoliv cenu. MMV se dostává do spirály smrti.

3. vrstvy osobnosti MMV:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.)

Chce se zbavit prince i princezny a zachránit si tak svůj život, ale nedokáže to.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Láska k princí.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Zachrání prince před utonutím. Obětuje hlas, aby ho mohla spatřit. Rozplyne se do mořských pěn, protože se nedokáže od něj odpoutat.

Hlavní předností TAT je v jeho síle vyvolávat fantazie, které připouštějí vynoření nevědomých tendencí.

Malá mořská víla se poprvé v životě zamiluje. Mezi dvěma hlavními představiteli je propast. Propast dvou zcela odlišných světů. Toho pod mořskou hladinou dole a toho na zemském povrchu nahoře. Propast umocněná hradbou mlčení. Měl to být příběh lásky, měla to být romance, ale závěr nás nemilosrdně přesvědčí o tom, že se jedná o tragický příběh.



Obr. č. 8.: Malá mořská víla (1976)

Srovnání TAT a konceptu CCRT

(v čem se shodují, překrývají apod.)

Předností konceptu CCRT (jak již bylo řečeno výše) je *jeho akcent na interpersonální rovinu a jeho rychlost, jakou proniká (ve třech krocích – skocích) přímo k jádru věci*, k jádru interakce obou hlavních hrdinů našeho příběhu. Zároveň koncept **CCRT zahrnuje to, co je zjevné, čili chování a i to, co je skryté, čili prožívání** (ve formě myšlenek, emocí, záměrů – úmyslů). Jinými slovy v prvním kroku vztahové epizody je zachyceno prožívání a chování MMV, ve druhém kroku je zachycena odpověď druhého, tedy prince – jeho zjevné chování a ve třetím kroku je zachyceno prožívání a chování MMV (transformace – změna v mořskou pěnu).

Hlavní předností **TAT je v jeho síle vyvolávat fantazie, které připouštějí vynoření nevědomých tendencí**. Také **rozkrutí vnitřní, střední a vnější vrstvy osobnosti** je přínosné.

Analýza potřeb v TAT se **částečně překrývá** s prvním a třetím bodem z konceptu CCRT (tedy přání, potřeby, úmysly MMV a ve třetím bodě její reakce na chování významné druhé osoby). V konceptu CCRT je navíc zahrnuto zjevné chování hlavní aktérky MMV.

Oproti tomu *analýza vnějších tlaků z prostředí* je **podrobnější v TAT**, protože bere v úvahu i další postavy z příběhu ovlivňující chování a prožívání MMV. Tyto vnější tlaky se překrývají s bodem dvě konceptu CCRT (tedy odpovědi - chování – pro nás významné druhé osoby).

V TAT je snaha o detailní analýzu vnitřních potřeb a vnějších tlaků na hrdinu.

Koncept CCRT akcentuje vztahovost, interakci – v tom je lepší, než TAT. Také si myslím, že pro běžnou praxi je rychlejší a efektivnější koncept CCRT. TAT je bohužel příliš zdoluhavý, složitý a pro diagnostickou praxi téměř nepoužitelný vzhledem k časové náročnosti. TAT je možné použít v situaci, kdy máme dostatek času a možnost tak získat více zásadních informací.

Příběh malé mořské víly končí tím, že se rozplyne na moři jako mořská pěna. Naopak bohyně krásy a lásky Afrodita se z mořské pěny zrodila, tam její příběh začíná...

3.2. EROS A PSYCHÉ

„Zákazem lásky pustne duše patřící Bohu.“

(W. Shakespeare)

Psyché (duše), královská dcera, která byla tak krásná, že lidé počali přinášet oběti jí a zanedbávali bohyni **Afroditu**. Bohyně ji proto nesmírně nenáviděla a chtěla ji potrestat. Uložila Erotovi, aby v ní roznítil milostnou touhu k nejbídnějšímu muži světa. Psyché se nevzdávala, poněvadž si nikdo netroufal k ní přiblížit. Podle delfské věštby ji měl stihnout hrozný osud: jejím manželem se měl stát ohyzdný drak. Když pak Psyché očekávala ve svatebním šatě netvora, **Eros** rozkázal Zefyroví, aby ji jemně odnesl do překrásného zámku, poněvadž se do ní sám na první pohled zamiloval. Navštěvoval ji v noci a přikázal jí, že *nikdy nesmí pátrat po jeho podobě*. Šťastná Psyché přislíbila. Vymohla si však na svém milenci, aby se mohla sejít se svými sestrami. **Zlé sestry** ji navedly, aby se přece jen pokusila spatřit svého milence a Psyché podlehl jejich našeptávání. Roznítla lampičku, ale nešťastnou náhodou *popálila Erotu kapkou žhavého oleje na rameni*, ten hned odlétl. Nastala nejbídnější doba jejího života. Svým sestrám oplatila sice zlo, poněvadž jim namluvila, že Eros toužil po nich a sestry jedna po druhé běžely na strmou skálu, z níž Psýchu odnesl **Zefyros**, který však na ně nečekal a obě se zabily pádem ze skalního útesu. Mezitím Afrodité zjistila, že Psyché miluje Eros a že nenáviděná sokyně čeká dítě. Afrodité se rozlítila jako nikdy, dala Psýchu týrat i sama ji trýznila a uložila jí **tři přetěžké úkoly**, jejichž splnění bylo cenou za život nešťastnice. Když je Psyché splnila, uložila jí další úkol, téměř nemožný, aby jí **Psyché přinesla kouzelnou krabičku s hojivou mastí pro Erotu od Persefony**. **Kouzelná věž**, ze které se chtěla Psyché vrhnout do hlubiny, aby ukončila svůj nešťastný život jí poradila, jak má úkol splnit. Psyché po návratu z podsvětí však opět nesplnila příkaz věže, aby neotevřela schránku. Podlehl své zvědavosti a málem to zaplatila životem. V krabičce byl **spánek smrti**. Dlouho ležela bez života, až ji našel Eros, který po ní toužil. Zachránil ji a vyprosil si na **Diovi** jeho souhlas k slavné svatbě. Afrodité se pak smířila i s tím, že se stala babičkou **Hédony**, **Rozkoše**. Tato pohádka byla často inspirací umělců.

(Slovník antické kultury, s. 517)

Hlavní postavy:

Psyché. Duše, psychika, nebo také možný *archetyp Animy*, *archetyp smyslu a života*.

Afrodita (aphros = mořská pěna) byla bohyně lásky. Některé báje vyprávějí, že se nahá vynořila z mořské pěny, které se Zeus dotkl bleskem, proto byla nazývána Anadyomené, „vynořující se“. V lastuře odplula k ostrovu Kythéra, za své sídlo si však zvolila ostrov Kypr. Afroditě měla kouzelný pás, který každého podmanil její moci. (Slovník antické kultury, s. 15)

Archetyp Velké matky.

Persefona. *Kolektivní stín Velké matky.* Její manžel byl Hádes, vládce podsvětí.

Zeus. *Archetyp Moudrého starce.* Vládce bohů, avšak i nad ním stál ještě osud, kterému nevládl. Nemohl ho ani ovlivnit, mohl jen dbát, aby se stalo to, co bylo osudem určeno. Byl pán blesků a hromu a jeho vznešenost symbolizoval jemu zasvěcený král ptáků *orel*.

Eros. Syn Afrodity a boha války Area. Láska. Ve své druhé podobě přírodního boha povstal prý z Chaosu. I bohové v čele s Diem podléhali vládě Erotových šípů, kterými přinášel buď lásku šťastnou – šípy se zlatými hroty, nebo neopětovanou, nešťastnou – šípy s hroty olověnými. Je tedy zároveň původcem blaha i utrpení. Koho zasáhne svou střelou, ten podlehne lásce. Lidé po něm touží, opěvují ho i proklínají. *Archetyp Anima.*

Zefyros – mírný vítr západní, pomocník Erotův, *duch lásky*. Vzduch se odedávna pokládal za živel odpovídající svým charakterem myšlení a duchu. „*Alter ego*“ *Anima*.

Zlé sestry. *Archetyp stínu Animy.* Pokušení a pochybnosti, nedůvěra v lásku. Falešné, chybné představy a iluze o lásce.

Transformace Psyché

Je to právě její cesta, kterou musí podstoupit (projít) a obtížné úkoly, které musí splnit. To vše je podmínkou proměny a důmyslné obnovy Psyché. Zde dochází k transformaci *v opačném směru, ve směru obnovy Psyché*. Oproti příběhu MMV (kde je transformace ve směru záhuby mořské víly – od fáze albedo, k rubedu až po nigredo). Psyché prochází transformací od fáze rubedo, přes albedo, nigredo, dvojité rubedo a albedo, tedy ve směru své obnovy.

1. *rubedo* – rudá, obětní fáze: svatba Psyché

2. *albedo* – bílá, nový život: v paláci u Erota

3. *nigredo* – černá, temná, rozměňňovací fáze: ztrácí Erota, bloudí světem

4/1. *dvojitě rubedo* – rudá, obětní fáze: obětuje sestry, plní úkoly

5/2. *Dvojitě albedo* – bílá, nový život: svatba na Olympu, dcera Hedoné

Afrodita žárlí na Psyché. Duševní krása Psyché je přece krásnější, než krása tělesná, jejíž bohyní je Afrodita. Dokud se lidé klanějí tělu a fyzické kráse, bohyni Afroditě, je všechno v pořádku. Ale jakmile se přestanou modlit k tělu, modlitba těla by mohlo být milování, nikdo nepřináší nové oběti, zarůstají chrámové stupně trávou a plevem. Vztahy založené pouze na fyzické přitažlivosti nemohou dlouhodobě uspokojovat, protože jsou příliš povrchní. Láska musí vycházet z duše a ne z žádosti těla. Mělo by dojít především k „souznění duší“.

Oheň vášně, který však může popálit, zranit. „*A k nebi bude stoupat vůně obětí.*“ Další a další lidé upřednostní fyzickou krásu před duševní. Upřednostní povrchní vztahy před tím podstatným. Afrodita chce, aby lidé uctívali jí, tj. tělesnou krásu. Aby se znovu vrátili do jejich chrámů (**chrám lásky**, to by mohlo být *tělo*), tj. aby upřednostnili tělo a jeho žádosti. Eros je ohromen krásnou Psyché, krásou duše a neuposlechne Afroditu. A tak se opravdová láska zdráhá duši ranit.

1. *fáze rubedo* – *rudá, obětní fáze. Svatba Psyché.* Psyché je na kraji propasti a má být obětována nejhoršímu tvorovi, kterého zemský povrch nosí. To má být trest Afrodity za její neuvěřitelnou smělost. Bod zlomu, krok do nejistoty, okamžik rozhodnutí.

„*Ve starých náboženstvích znamenalo oblékání do čistého a příprava na smrt imunitu člověka, stával se tak nedosažitelným pro zlo. Jsme zde, oblečení a co nejvíce chráněni, očekávající svůj osud. Když duše poprvé nevědomě pláče, nejsme to schopni vyslyšet, ale zachvátí nás pocit bezmoci*“ (Estés, 1995). Eros jí pošle **Zefyra** (svého pomocníka, ducha

lásky), který rozhrne truchlivá oblaka a osuší jí slzy. Láska zachrání duši v bodě zlomu, v okamžiku rozhodnutí. Někdy se prostě musí skočit. V nějakém bodě života může přijít čas, kdy budeme důvěřovat tomu, kam nás láska zavede.

2. fáze *albedo* – *nový život*. Je v paláci u Erota. Dostává se jí všeho, co k životu potřebuje. „*Před ní tiše šuměl háj a ve stínu stromů se třpytil křišťálový pramen.*“ Asi symbol věčně se obnovujícího života, toho nejčistšího v nás. Té pravé a jediné možné správné cesty pro duši. *Nedaleko pramene stál nádherný zámek*. Psyché je v paláci u Erota. To je obraz štěstí. Konečně po prožitém osamění, po všech obavách, co přijde, začíná poznávat pravou lásku. *Neviditelní služebníci* jsou stejný motiv jako v pohádce Kráska a Zvíře. (I Psyché je kráska a o Erotovi tvrdily sestry Psyché, že je to „zvíře“). **Vykoupat se** – očistit se, znovu se zrodit – jako při křtu. *Psyché dostává najíst a napít, má prostřený stůl*. To nejlepší, co může láska a život člověku nabídnout. Dostává se nám psychické, životní energie. „*U přírodních národů přijímání potravy se rovná přijímání zvláštní psychické látky, označované „mana“.* Člověk, který chce dosáhnout skutečné zralosti, se podle známého indického rčení musí stát tím, „kdo snědl svět“ (Aeppli, 1995).

Zpěvák a neviditelní hudebníci. „V mýtech písně hojí rány. Lidé se přivolávají tím, že se zpívají jejich jména. Písně zmenšují bolest. Mrtví jsou voláni nebo ožívováni písní. Říká se, že veškerý zrod byl doprovázen zvukem, nebo slovem vyřčeným nahlas. Jejich láska musí být vyzpívána, musí se teprve zrodit. Téměř ve všech kulturách dávají při stvoření bozi lidem písně. Říkají jim, že jejich užíváním přivolají bohy kdykoliv zpátky, že jim písně přinesou věci, které potřebují, a naopak změní nebo zaženou věci, které nechtějí. V tomto směru je **zpěv písně** aktem soucitu, který umožní lidem přivolat bohy a velké síly do lidských společenství. Píseň je zvláštní druh jazyka, který to dokáže tak, jak by mluvený hlas nedokázal. Píseň, stejně jako buben, se užívala k navození neobvyklého vědomí, stavu transu a stavu modlitby“ (Estés, 1995).

Ulehla znavena, ale nemohla usnout. Přemýšlela o zázračném zámku a o manželovi, kterého jí věštba přisoudila. Pak zase vzpomínala na rodiče, jak se asi pro její odchod trápí. Šeřilo se a šero houstlo v tmě. Ve tmě zaslechla Psyche šum. Někdo, koho v temnotě nemohla vidět, se blížil k jejímu loži a docela blízko u ní ji oslovil. „Jsem tvůj manžel, Psyche,“ řekl, „neboj se mně. Nic ti nebude chybět. O to se postarají moji neviditelní služebníci. Ale mou tvář nesmíš nikdy spatřit. Proto k tobě přijdu jen v noci a jen po tmě můžeš se mnou rozmlouvat.“ Hlas podivného manžela byl milý a jasný a Psyche se přestala bát. Slíbila, že se nikdy nepokusí spatřit tvář neznámého a že u něho zůstane.

(Petiška, 1958)

Stmívá se a teprve potom k Psyché přilétá Eros. Spojení smrtelného (Psyché) s nesmrtelným (Eros) by mohlo symbolizovat trvání lidské lásky, vztahu celoživotně. *Eros Psyché žádá, aby nikdy nepátrala po tom, kdo je. Nikdy nesmí zahlédnout jeho tvář* (Kráska také nesmí zahlédnout Zvíře), proto za ní přilétá jen v noci. To by mohlo znamenat, že by se duše neměla snažit nikdy, a to opravdu nikdy „posvítit si“ na lásku. Jsou věci, které by měly zůstat nepoznány, a které by měly zůstat skryty pod rouškou noci, tj. nevědomé. A duše by se neměla ani snažit poodhalovat tento „závoj tmy a věčnosti“, aby nezranila lásku. Láska varuje duši, že se k ní blíží nebezpečí – **sestry** – *pokoušení a pochybnosti*. Duše si myslí, že dokáže odolat těmto atakům. Láska je shovívavá k duši, proto jí dovolí sestry pozvat. Psyché nesmí říct pravdu o svém manželovi. Láska se musí chránit.

Sestry tajně myslily jen na to, jak by nejmladší sestře uškodily. Psyche byla ráda, že se jí podařilo neprozradit tajemství. Večer, když se všechno rozplynulo ve tmě, uslyšela Psyche opět hlas svého muže. Chválil ji, že se ubránila otázkám sester, ale smutně dodal: „Jen jestli mně, Psyche, neprozradíš podruhé. Sestry ti závidí a určitě se vrátí. Nemluv s nimi o manželovi a nepátrej, kdo jsem. Zahlédneš-li mou tvář jen jednou, ztratíš mně navždycky a nikdy se už neuvidíme.“ (Petiška, 1958)

Druhá a ještě naléhavější žádost Erota, aby nemluvila se sestrami o něm. Aby do její duše nezasely ani stín pochybností a nedůvěry o lásce. Nesmí Psyché pátrat po tom, kdo je její muž, jinak ho ztratí navždy. Zde je „konečně“ zaseto sémě nedůvěry vůči Erotovi, vůči lásce. Psyche je vystavena pochybnostem a nedůvěře. Chce se tedy sama přesvědčit o tom, kdo je její manžel – co je láska? Aby jí neublížil, přestože ví, že ho tím ztratí. „*Co mám dělat?*“ *obrátila se Psyche v úzkostech ke svým sestrám*. Tady už je bezelstná a důvěřivá duše „nalomená“ a poslouchá své sestry. Je plná nejistoty a pochybností.

*„Nemusíš mít strach, poradíme ti,“ utěšovaly ji starší sestry licoměrně. „Připrav si pod lůžko rozsvícenou olejovou svítilnu. Její plamen přikryj nádobou, aby drak světlo nezpozoroval. V lůžku ukryj ostrý nůž. Až netvor usne, potichu si na něho posviť a jedním rázem mu uřízni nožem hlavu. Tím se osvobodíš z jeho zajetí a my se o tebe už postaráme. Vždyť jsme tvoje sestry.“ Psyche sestrám poděkovala a Zefyr je odnesl zpátky na skálu. Rozrušena jejich zprávami, připravila si nůž a světlo a čekala na večer. Konečně skončilo slunce v moři svou pouť a zámek se zahalil do tmy. S nadcházející nocí přišel manžel. Dnes byl **obzvláště unavený** a brzy usnul. Jakmile Psyche uslyšela, že pravidelně oddechuje, odkryla světlo a vzala do ruky nůž. Ale když si posvítila na manželovo lůžko, zděšeně ucouvla. Před ní ležel sám syn bohyně Afrodity a zlatá křídla se třpytila ve světle olejové lampy. Byl tak hezký, že Psyche vzdychla. Ruka se světlem se jí zachvěla a **krůpěj žhavého oleje ukápala z lampičky na rameno mladého boha**. Eros se okamžitě bolestí probudil. Spatřil Psyche sklánějící se nad ním. Beze slova se zvedl z lože a odlétl do tmy.“* (Petiška, 1958)

Psyché podlehla atakům pochybností a je rozhodnuta přesvědčit se, tj. **posvítit si**, kdo je její manžel. **Nůž** by mohl být psychické rozhodnutí skoncovat s láskou.

3.fáze *nigredo* – černá, temná, rozměňovací fáze. Ztráta. Bloudění. Ztrácí Erosa tím, že ho na popud svých závistivých sester popálí. V momentě, kdy si **Psyche posvítí na Erosa**, obrátí svou pozornost do tmy. Uvědomí si něco, co neměla nikdy poznat. Zraní Erosa, **popálí ho horkým voskem** – svojí zvědavostí, svojí nedůvěrou a svými pochybnostmi. Lásku náhle ztrácí – **zraněný Eros odlétá do tmy**.

Marně za ním nešťastná Psyche volala a marně prosila. Noc kolem ní mlčela, nikdo neodpovídal. Zoufalá Psyche vyběhla ven do tmy, klopýtala o kořeny a o kameny, rozdírala si nohy a ruce o trnitá křoví a hledala, volala manžela a zase naslouchala, neuslyší-li šum jeho křídel. Noc byla němá. (Petiška, 1958)

Psyché se ocitá ve tmě, v bezútěšné situaci – rázem ztrácí všechno. Je sama. Ztratila lásku. Vydává se na dlouhou a strastiplnou cestu. Bloudí světem s jediným cílem najít zraněného Erosa. Eros je v horečkách, je zraněný. Nemůže být s duší, musí se nejdříve zahojit a uzdravit v chrámu bohyně Afrodity.

Eros u matky ulehl a dostal od spáleniny zlou horečku. Psyche bloudila světem, hledala manžela a trápily ji výčitky svědomí i touha po něm. Vyptávala se lidí ve městech, pastýřů na pastvinách i rybářů na mořském pobřeží, zda neviděli Erota, jejího manžela. Někteří nad ní pokyvovali soustrastně hlavou, jiní se jí vysmáli, a všichni si mysli, že Psyche zešilela. Žádný člověk nikdy Erota nespatriil, ačkoli každého zasáhl jeho šíp radosti nebo žalu. (Petiška, 1958)

4.dvojité rubedo. Musí pokračovat v započaté cestě a splnit tři obtížné úkoly, které jí ukládá Afrodita, a také přinést hojivou mast pro Erota z podsvětí. Také její sestry jsou v této fázi obětovány. Psyché nenachází lásku na zemi. Musí *vystoupit do hor* (oblast ducha), do paláce bohyně Afrodity. Ani Erotovi se nedaří bez Psyché. Zotavuje se z poranění, které mu způsobila a volá v horečce její jméno. Afrodita ho *uzamkne před Psyché*. V této fázi se duše ještě nemůže potkat s láskou. Ještě jí čekají zkoušky. Musí splnit tři důležité úkoly.

První úkol. Psyché musí přebírat. S tímto úkolem jí pomohou **mravenci** (co se nám honí hlavou). „*Musí si srovnat své myšlenky. Musí pochopit chybu v představách a napravit ji. Pochopit, že láska není pouze svit zářících svíček a blahobyt. V lásce je, co se týče psychiky všechno rozebráno na kusy, úplně všechno. Ego to tak nechce. Přesto je to tak, jak to má být a osoba s hlubokou a nespoutanou povahou je bezesporu tímto úkolem přitahována*“ (Estés, 1995). Podobný motiv najdeme v pohádce o Popelce a Vasilise.

Druhý úkol. Zde už obtížnost vzrůstá. Psyché má sesbírat chomáče vlny z **divokých ovcí**. Psychika se musí vyrovnat se svou vlastní instinktivní přirozeností. S přirozenými funkcemi našeho těla a s jeho pudovými potřebami. Potřeby těla se staví proti duši. Duše se nemůže postavit rozdrážděným divokým ovcím, protože by ji potrkaly. A tak jí pomůže **rákos**, ochránce milenců a poradí ji, aby se vyhnula přímé konfrontaci s ovci a počkala, až budou klidné a bez obtíží sesbírala chomáče zlaté vlny.

Třetí úkol, téměř nesplnitelný. **Přinést vody z černého pramene**, které padají přímo do podsvětí, do říše mrtvých. **Mrtvá voda** to jsou naše prolité slzy. Spojuje to, co bylo odděleno. (Motiv živé a mrtvé vody najdeme ve Zlatovlásce v Erbenovi, a také ve filmové pohádce Solný princ.) **Orel, je to Diův orel**, který pomáhá Psyché ve splnění úkolu. „*Ve vzduchu má podobné postavení jako lev na poušti, je králem ptactva, mohutným okřídleným symbolem ducha. Ztělesňuje vzletnou, velkolepou myšlenku. Symbol orla v sobě zahrnuje rovněž schopnost odvážně se něčeho zmocnit, je v něm stravující vášeň ducha. Orel je také symbolem volnosti. Objevuje se v nás něco, co přelétá od jedné psýchy ke druhé*“ (Aeppli, 1995).

Afrodite se na Psyche zlostně usmála: „Opravdu, zdá se, že jsi mocná čarodějka. Ale mám **pro tebe ještě jeden úkol. Vezmi si tuhle krabičku a jdi rovnou do podsvětí, do říše stínů. Krabičku odevzdej Persefoně a popros ji, aby ti dala trochu hojivé masti pro mého syna. Spálila jsi ho, hled' mu aspoň pomoci. Bez masti se mi nevracej.**“ S těžkým srdcem opustila Psyche palác bohyně Afrodity. „Jen mrtvý může navštívit mrtvé,“ říkala si. Kdo jednou sestoupí do jejich říše, nevrací se mezi živé lidi. A přece by ráda přinesla z podsvětí mast na Erotovu ránu... „Seskočím z věže a Smrt mne ihned zavede do říše mrtvých,“ pomyslila si. Odhodlaně zamířila ke schodům vedoucím vzhůru. Tu probudil soucit i chladnou **kamennou věž** a promluvila lidským hlasem: „Zastav se, ubohá Psyché. Proč se chceš zahubit? Kdybys zemřela a tvůj stín vešel do podsvětí, už nikdy bys nemohla zpátky na zem. **Jdi stále na západ, až přijdeš ke sluji skryté v černých skalách.** Vstup do ní a dej se temnou chodbou. Ta vede do podsvětí. Na cestu se nesmíš vydat s prázdnými dlaněmi. Vezmi s sebou **dva medové koláče a do úst dej dva penízky. Cestou s nikým nehovoř. Trojhlavému psu Kerberovi, strážci podsvětí, předhod' jeden koláč a on tě pustí dál.** Až přijdeš k **řece mrtvých**, ať si převozník Charon sám z tvých úst vezme jeden peníz. Po řece popluje mrtvý stařec a bude k tobě vztahovat zpráchnivělé ruce a prosit tě, abys ho vtáhla do loďky. Ty si ho nevšímej. Nikomu cestou podsvětím nepomáhej, mohla bys ztratit koláč a bez něho bys nespatriila už světlo pozemského dne. Až ti Persefone naplní krabičku mastí, neotvírej ji. Uzavřenou ji dones Afroditě. Na zpáteční cestě podej převozníku Charonovi na jazyku druhý peníz a trojhlavému psu hod' druhý koláč. Poslechněš-li mně, všechno se ti podaří“ (Petiška, 1958).

Psyché sestupuje do podsvětí, do nevědomí – právě tam hledá lék pro Erosa. Člověk nachází v temnotách regeneraci a vzpruhu a balzám na staré rány.

„Podle starých Řeků je v podsvětí řeka jménem **Styx**, která odděluje území živých od území mrtvých. Její vody jsou naplněny vzpomínkami všech minulých činů mrtvých od počátku času. Mrtví mohou tyto vzpomínky rozluštit a udržovat v pořádku, protože bez materiálního těla mají citlivější vnímání. Pro živé je však řeka jedem. Pokud nejsou živí doprovázeni přes řeku duchovním průvodcem, utopí se a potopí do jiné úrovně podsvětí, té, jež je jako mlha, a tam budou navěky bloudit. Pro zasvěcovací cestu ženy je důležité, aby měla dobrý spirituální cit, nebo aby se jí dostalo pomoci průvodce, který tento cit má, aby neupadla do fantasmagorie nevědomí, aby se prostě neztratila v tomto trápení“ (Estés, 1995).

Hojivá mast pro Erosa od Persefony, čili spánek smrti. Když už má téměř vyhráno, zase podlehne pokušení a otevře krabičku se zázračnou mastí, ale ta se stává Afroditinou pastí, protože v krabičce je spánek smrti. Spánek smrti pokryje Psyché a ta klesá jako mrtvá k zemi.

5.fáze albedo – bílá, nový život, osvětlení.

*Zatím se **Erotovi rána zahojila** a začal toužit po své manželce. Rozhlížel se, zda ji někde na zemi neuvidí. Spatřil ji, ležela na zemi jako mrtvá. Bůh rozepjal zlatá křídla a slétl k ní. Setřel z ní pečlivě **spánek smrti** a uložil jej do krabičky. **Psyche probudil jemným bodnutím svého šípu** a rozletěl se nazpět k Afroditě.*

(Petiška, 1958)

Láska je nesmrtelná a hojí se v okamžiku, kdy Psyché sestoupí do podsvětí pro hojivou mast pro něj. Eros našel Psyché pod olivovníkem – tj. v blízkosti stromu života a setřel z Psyché spánek smrti. Duši probudí k životu láska. Zeus schvaluje sňatek Psyché s Erotem a činí **Psyché nesmrtelnou** (láska, která trvá po celý život je možná). Eros za to Diovi slibuje lásku nejkrásnější ženy na světě. Misky vah jsou v rovnováze. Erotovi a Psyché se narodí dcera Voluptas – Hedoné, čili Rozkoš.

Posílení porozumění toho, co se v interakci odehrává, tedy posílení náhledu na situaci, *exploraci motivů a potřeb hlavního protagonisty i dalších osob, jež se interakce účastní.* (Skorunka, 2008).

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

- Přání, potřeby a úmysly hlavní hrdinky Psyché: ačkoli všichni Psyche uctívali a obdivovali se jí, nebyla šťastná. O Psyché se nikdo neuchází, všichni se k ní jen modlí. *Psyché potřebuje partnera a ten nesmí být z lidského rodu, pouhý smrtelník. Potřeba porozumění, pochopení, přijetí, akceptování, lásky.*
- Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: vezme si jí sám *Bůh lásky Eros. Jen nechce, aby ho spatřila. Přeje si zůstat nepoznán. Noc co noc k ní přilétá a rozmlouvá s ní. Zažívá přijetí, respekt, pochopení, lásku.*
- Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: Psyché je nedůvěřivá a podlehně steskům po domově a našeptávání svých starších sester a svého *Erota popálí horkým voskem*. Ten zraněný ulétá do tmy. *Zraní ho.*
- ❖ Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu: Psyché *hledá zraněného Erota a chce, aby se uzdravil. Potřeba pomoci, být prospěšný druhému. Potřeba pochopení, porozumění a přijetí a lásky.*
- ❖ Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: *zraněný Eros se potřebuje zahojit v chrámu své matky – bohyně Afrodity. Ta trestá Psyché třemi přetěžkými úkoly (přebírání myšlenek, konfrontace s žádostmi těla a chce přinést vodu z černého pramene – naše slzy). Afrodita žádá po Psyché, aby zašla do podsvětí a od Persefony získala hojivou mast pro Erota. Zážitek zraňování a trestání.*
- ❖ Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: Psyché chce Erotovi pomoci v uzdravování a plní tři přetěžké úkoly zadané Afroditou. *Jde Erotovi do podsvětí pro hojivou mast. Netuší, že je to past od Afrodity. Netuší, že se v krabici skrývá spánek smrti od Persefony. Odkrývá zvědavě víčko krabíčky se zázračně hojivou masťou a je tam spánek smrti. Padá rázem k zemi jak podřátá.*

Nejistá, běh událostí se dostane mimo její kontrolu. Snaží se pomoci Erotovi i sobě.

- Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hradinky příběhu: Psyché musí žít. *Potřeba pomoci.*
- Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: Mezitím se Eros zahojil v chrámu bohyně Afrodity, své matky a hledá Psyché. Když ji najde, sestře z ní pečlivě spánek smrti a probouzí ji jemným bodnutím svého šípu.
Zažívá přijetí, pochopení, pomoc.
- Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hradinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: na Olympu se slaví slavná svatba Psyché s Erotem. Psyché se stává nesmrtelnou. *Zažívá štěstí, porozumění, pochopení a lásku.*

TAT

Charakteristika hrdinky, Psyché: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace:

Důvěřovat neznámému manželovi a zůstat u něj, nebo si na něj posvítit a zbavit se ho jednou provždy a utéct mu.

Motivy, sklony, pocity hrdinky, Psyché: motiv znovu najít ztracenou lásku. Hledá svého manžela na zemi i vysoko v horách (oblast ducha). Prochází vnitřním utrpením a plní hraniční úkoly uložené Afroditou.

Potřeby hrdinky, Psyché: potřeba pomoci Erotovi. Chce mu přinést hojivou mast z podsvětí na jeho ránu, kterou mu způsobila svojí nedůvěrou a zvědavostí. Potřebuje, aby se uzdravil a vrátil do jejího života.

Ponížení, pokoření – Afrodita ji chce zranit láskou k nejhoršímu člověku na zemi. 5

Úspěchu – hledá Erotu a plní těžké zkoušky s vytrvalostí. Ambice manifestující se v akci. 5

Agrese fyzická, sociální – je rozhodnuta na radu svých sester „zabít draka“. 3

Dominance – pokouší se přemluvit Erotu, aby mohla pozvat sestry. 3

Vnitřní agrese – cítí vinu, výčitky a lítost, protože zranila – popálila Erotu. 5

Péče o rodinu – pomáhá zachránit objekt své lásky – jde mu pro hojivou mast do podsvětí. 5

Sexu – hledat a těšit se ze společnosti protějšku. 5

Ulehčení, pomoc, závislost – vyptává se lidí, zda neviděli Erotu. Nikdo ho neviděl, ačkoliv každého zasáhl jeho šíp. Při plnění třech úkolů se ji dostává pomoci a podpory od pomocníků (mravenci, rákos, Diův orel a při posledním úkolu kamenná věž jí poradí). 4

Poznání. Musí se vypořádat se svými „sestrami“, přebírat své myšlenky, poznat chybu v představách a napravit ji. A při posledním úkolu zjistí, že v krabici na hojivou mast pro Erotu se skrývá spánek smrti. Myslí si, že je tam něco, co jí pomůže a neočekává spánek smrti. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt – posvítit si na „draka“ a zabít ho a tím se zachránit (tedy podlehnout našeptávání sester), nebo důvěřovat manželovi, kterého nesmí nikdy spatřit. 5

Emocionální změna – od svatby (tj. slibu lásky), po nový smysluplný život a jeho následnou ztrátu kvůli nedůvěře a pochybnostem, bloudění a hledání ztracené lásky, splnění všech úkolů uložené Afroditou, sestup do podsvětí pro hojivou mast pro Erosa, otevření krabičky se spánkem smrti a náhlá, rychlá smrt. Duši probouzí k životu láska, svatba na Olympu, Psyché se stává ve spojení s Erotem nesmrtelnou. 5

Sklíčenost – zažívá zármutek, žal, neštěstí, melancholii, zoufalství, beznaděj na své strastiplné cestě. 5

Tlaky prostředí na hrdinku, Psyché:

Afiliace a) asociativní: Psyché má svoji rodinu, ale nemůže se s nimi vidět – je v paláci u E. 3

b) emocionální: milenec je láskyplný k hrdince. 5

Agrese a) emocionální a verbální: Afrodita je rozhněvaná na Psyché za to, že se lidé klanějí a uctívají Psyché a ne ji. 5

„Dole na zemi žije královská dcera Psyche,“ řekla Afrodite Erotovi, „je tak smělá, že se dává uctívat jako bohyně. Pomůžeš mi ji potrestat. Napneš luk a zasáhneš jí srdce svým šípem. Ale tvůj šíp jí nesmí přinést radost, přinese jí jen strasti. Ať si vezme za muže nejhoršího člověka, kterého země nosí. Utrápenou a poníženou nebude nikdo uctívat a na mých oltářích zaplane zase oheň a k nebi bude stoupat vůně obětí.“

(Petiška, 1958)

b) fyzická a sociální: Afrodita trestá Psyché úkoly za to, že popálila Erosa. 5

Dominance

a) nátlak, donucování: sestry Psyché chtějí, aby manžela zabila. 5

b) omezení, překážka: Afrodita uzamkne zraněného Erosa před Psyché ve svém paláci. 5

c) pohnutka, svádění: sestry pokoušejí Psyché, aby si posvítla na manžela. 5

Péče o rodinu: Zahojený Eros nachází Psyché, stírá z ní spánek smrti a probouzí jí k životu. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. Psyché ztrácí Erosa (ten zraněný ulétá do tmy). Ztrácí rázem vše. 5

Fyzické nebezpečí:

a) *aktivní – očekávané, možné:* její manžel je drak a zabije ji, divoké ovce jí potrkají, zřítí se do propasti, kam padají vody černého pramene. 5

b) *nesnesitelné:* má jít do podsvětí pro mast pro Erosa, otevře krabičku se spánkem smrti. 5

Výsledky:

Strastiplná cesta Psyché je na hranicích jejích možností. Naštěstí na své cestě nachází pomocníky, kteří jí podpoří ve splnění obtížných úkolů, které jí uložila Afrodita. I poslední, téměř nemožný úkol – zajít pro hojivou mast do podsvětí – Psyché díky radám kamenné věže úspěšně plní. Na konci své cesty podléhá znovu zvědavosti a otvírá krabičku se zázračnou mastí, kde se nachází spánek smrti. Je na pokraji svých duševních sil. Padá k zemi. Závěr je pro ni překvapivě úspěšný. Eros se hojí, najde ji a probudí k životu. Hlavním tématem příběhu je hledání ztracené lásky. A obtížnost úkolů, které musí duše člověka splnit, aby ji znovu našla.

3. vrstvy osobnosti, Psyché:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.)

Chce si posvítit na manžela a zbavit se ho a utéct mu a tím si zachránit svůj život, ale když ho spatří, nedokáže to.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Láska k Erotovi.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Plní obtížné úkoly uložené Afroditou. Chce pomoci uzdravit Erosa – jde mu pro mast do podsvětí.

Psyché člověka poznává skutečnou lásku. Nesmrtelnou, tj. lásku, která trvá po celý život.

A na své cestě se učí tím, že plní obtížné úkoly. Dostává se na hranice svých možností. Mezi dvěma hlavními představiteli je sice propast, ale propast, kterou je možné překonat pomocí Zefyry – ducha lásky. Před námi je krásný příběh lásky a romance. Příběh o tom, jak se duše člověka učí opravdově milovat.

Srovnání výstupů CCRT a TAT

V prvním bodě vztahové epizody je zachyceno chování a prožívání Psyché, ve druhém bodě je zachycena odpověď Erosa – jeho zjevné chování a ve třetím bodě je zachyceno chování a prožívání Psyché. Analýza potřeb se z části překrývá s prvním a třetím bodem z konceptu CCRT. Analýza vnějších tlaků je podrobnější u TAT. Také rozkrytí tří vrstev osobnosti hlavní hrdinky je zajímavé, odhalení vnitřního konfliktu je podstatné. Hlavní předností TAT je opět vynoření nevědomých tendencí hlavní hrdinky příběhu.



Obr. č. 9: Eros a Psyché – ilustroval Václav Fiala (1958)

3.3. KRÁSKA A ZVÍŘE

Kráska: „Ta slova... Kdo mi je říká?“

Zvíře: „Moje duše. Mám-li vůbec duši.“

(úryvek z filmu Panna a Netvor, 1973)

V dobách, kdy ještě pohádka byla skutečností, žila **Kráska** se **svým otcem** a svými **dvěma staršími sestrami** na venkově. Otec Krásky byl kupcem a přišel o veškeré své zboží v černém lese. Vydává se tedy sám prodat jemu drahocenný obraz matky Krásky, kterou miloval a *na své cestě zabloudí v černém lese. Světlo ho zavede na panství Zvířete, kde je o něj dobře postaráno – nají se, napije, odpočine si.* Zvíře od něj *koupí obraz krásné paní* a bohatě za něj kupci zaplatí. Ale když kupec odchází z panství Zvířete, vzpomene si na Krásku a **utrhne pro ni růži**. To Zvíře *rozzuří a žádá za růži kupcův život*. Kupec prosí Zvíře, aby ho ušetřil, že má tři dcery a růži utrl pro tu nejmladší a nejkrásnější – Julii. Zvíře ho propustí pod podmínkou, že se vrátí, nebo mu pošle *jednu ze svých dcer*. Domů ho doveze **černý kuň**, který jakoby sám znal cestu. Doma otec vypráví dcerám, co se mu přihodilo. Dvě starší sestry nejsou ochotné jet za netvorem, ale Kráska je rozhodnuta otce zachránit. Proto sedne na černého koně a jede za Zvířetem. Když je na panství u Zvířete, **„neviditelné ruce“** jí slouží a vůbec je o ni dobře postaráno. *Zvíře přichází večer co večer za Kráskou a rozmlouvá s ní.* Jen ho **nesmí spatřit**. Zamiluje se do ní a ona do jeho hlasu a do toho, co jí říká. Zvíře je po celou dobu znejistňováno **„vnitřním hlasem“**, který ho navádí, *aby Krásku zabil*, jinak zahubí ona jeho – její tvář, její hlas, její nevinné srdce... Vnitřní hlas zpochybňuje od samého počátku lásku Zvířete ke Krásce. Láska postupně mění Zvíře – **lidský hlas, lidské ruce**... Jednoho dne **Kráska spatří v odraze tvář** Netvora a vyděsí jí to. Netvor přiznává, že to je jeho tvář. Ona se cítí podvedená. (*„Proč jste mně tak dlouho klamal?“*) Zvíře nedokáže Krásku zabít, proto jí dává volnost, i když ví, že pokud se k němu Julie nevrátí, zabije ho to. Kráska využije možnosti podívat se domů, za svým otcem a Zvíře opouští. Za závěsem jsou kouzelné dveře a těmi vejde přímo domů. Mezitím, co byla Kráska se Zvířetem na jeho panství, vdaly se její sestry, ale nejsou šťastné. Z návratu Krásky se skutečně raduje pouze její otec. Zvíře trýzní stesk po Julii. Volá ji: *„Čekám na Vás, Julie. Mám Vás rád. Vraťte se!“* A ona mu říká: *„Ne, nemyslete na mě. Já už na Vás taky nemyslím.“* Otec jí zdržuje doma, nechce jí znovu ztratit. Zvíře umírá steskem. Může ho vysvobodit jen ta dívka, která si ho zamiluje v jeho zvířecí podobě. Naléhavě ji volá.... Julie vyslyší volání Zvířete a jede za ním a doufá, že ho najde živého. On umírá. Julie ho vyhledá a je s ním v okamžiku jeho proměny. Ze Zvířete se stává krásný princ. Jejich láska ho vysvobodí ze zakletí. *Julie: „Ten hlas, oči.... Ano, jsi to Ty.“*

Hlavní postavy:

Kráska (Zdena Studénková) archetyp *Animy*.

Zvíře stín Anima/zakletý princ/ (Vlastimil Harapes) archetyp *Anima*.

Filmový režisér Juraj Herz si vybral ptáka jako symbol nekomunikativního zvířete.

„Zrcadlení vlastní lidské „přirozenosti“. Přirozené funkce našeho těla s jeho pudovými potřebami. *Zvířecí symboly* jsou s to vyjádřit pomocí podobenství směr našeho usilování a způsob a *intezitu našeho instinktivního prosazování ve světě*. Zvířata se stala symbolem toho, co v nás bylo zkroceno a co naopak zůstalo nezkrotné, a také nejjednodušších fyziologických funkcí i zdánlivě nepochopitelných rysů naší povahy“ (Aeppli, 1998).

Otec (Václav Voska) archetyp *Moudrého starce*.

Obraz matky archetyp *Velké Matky*. Je v nevědomí zastoupena pouze symbolicky – není tam ještě přítomna sama Kráska. Je to pouze její předobraz – jak by měla vypadat. Takové by měla mít oči, taková ústa, takové vlasy. Možný *před-obraz Animy v nevědomí*.

Sestry (Jana Brejchová, Zuzana Kocúriková). *Stínové vlastnosti Animy*.

Transformace

1. nigredo – černá, temná, rozměňňovací, ztráta:

kupec ztrácí majetek v černém lese, bloudí v černém lese
- chce prodat obraz matky.

2. rubedo – rudá, obětní fáze:

otec prodá Zvířeti obraz,
utrhnutí růže;
Zvíře žádá za to kupcův život, nebo jednu z jeho dcer.

3. albedo – bílá, nový život: Kráska v paláci u Zvířete (nesmí ho spatřit).

4/1. dvojité nigredo – ztráta: spatření netvorovy tváře,

Kráska utíká domů, ke svému otci.

5/2. Dvojité rubedo: Zvíře umírá steskem - mění se.

6/3. Dvojité albedo: Kráska ho vyhledá v okamžiku jeho proměny.

Ze Zvířete se stává krásný princ.

1. nigredo – černá, temná, rozměňňovací fáze, ztráta:

kupec ztrácí majetek (koně se plaší, vozy se zbožím se převrací, dochází k požáru v černém lese).

Splašení koně. „Kůň představuje především disciplinovanou a spořádanou instinktivní povahu člověka, která je s to jej „nést“ k jeho přirozeným životním cílům. V příznivém případě vzniká mezi jezdcem a koněm dokonalá souhra a oba mohou sloužit jako krásný příklad harmonického vztahu mezi Já a instinkty. Dojde-li k narušení tohoto vztahu, pak vidíme koně, kteří se **plaší**, zmocňuje se jich panika a slepě padí ulicemi, k smrti vyděšení. To svědčí o tom, že psychická rovnováha erotického života člověka je narušena a měl by to brát jako vážné varování. Jako neobyčejně inteligentní zvíře kůň ví, co se jeho pánovi v příštích okamžicích stane. Umí také truchlit“ (Aeppli, 1995).

„**Oheň** je symbolem energie. Je to jeden z hlavních živlů světa, vzbuzujících v člověku bázeň a pocit viny, jak o tom vyprávějí všechny mýty o krádeži ohně. Oheň je počátkem vši lidské kultury. Ocítáme se v blízkosti mocných psychických sil. Neboť jednou z vlastností psýchy je její „ohnivost“. Proto nás oheň tak vzrušuje a přitahuje, když se s ním setkáme ve

skutečném životě. Jak oheň, tak zejména požár může vyvolat paniku a zděšený úprk. Oheň v nás vzbuzuje radost a pocit uvolnění, pokud nám není nebezpečný. V opačném případě v nás vyvolává hrůzu a děs, když zapaluje domy a hoří lesy. Někdo se odváží ohněm projít – je to nejvyšší stupeň odvahy. Oheň erotické vášně nás však může spálit. Duch je oheň, nikdy to není šířící se požár“ (Aeppli, 1995).

Požár – to je jednoznačné nebezpečí. Je ničivý. „Zjistíme-li existenci takového „ohniska“, měli bychom pečlivě prozkoumat své city i své svědomí. V takovém požáru může jít také o potlačené afekty hořkosti nebo pomsty. Oheň mění vše v popel“ (Aeppli, 1995).

Otec zabloudil v lese. „V neznámém prostředí ztrácí orientaci. Toto prostředí je strukturováno dle jiných pravidel, kterým zatím nerozumí. Dále musí pokračovat již svou vlastní „nevyšlapanou“ nekolektivní cestou“ (Boháčková, 2000).

Vidí světlo v lese. Světlo v temnotách. Nějaký světlý bod v temnotě, který ho vede. Mohla by to být *naše vize*, která nás vyvede z obtížně řešitelné, nám dosud neznámé situace. Nemáme dostatek informací, abychom se správně rozhodli (proto ta tma).

Černý les. Nevědomí. „Symbol nedalekého, nehlubokého nevědomí. Území, které však je pro svoji relativní blízkost čímsi kvalitativně zcela odlišným. Proniká hlouběji do svého nevědomí, dále do neznáma“ (Boháčková, 2000).

„Černá je barvou *totálního nevědomí*, ponoření do temnot, smutku a tmy. *Psychické procesy odehrávající se v nepříteli velké vzdálenosti od našeho Já* jsou spojeny s obrazem lesa. Les je svou zelení, prosvítajícím světlem a temnými zákoutími zvlášť vhodným podobenstvím nevědomého života, ukrytého před pohledem zvnějšku. Přebývají v něm nejrozmanitější neškodní či nebezpeční tvorové a je v něm také leccos, co z něj třeba jednoho dne vystoupí na světlo dne a stane se součástí světa vědomí a kultury. V lese tryskají z vlhkého podrostu prameny, v lese žijí v skrytosti velká i malá zvířata, ale i divoká zvířata. Co se děje v našem *vnitřním lese v blízkosti vědomí a přece v skrytosti*. V našem nevědomí vede svou *stínovou existenci* to, co se nesmí objevit na denním světle a s čím se nesetkáme ve svém každodenním životě. V lese se před světem skrývají *krásné paní a dívky, což je obraz našeho nedobrého vztahu k ženským vnitřním postavám*. Člověk není lesní bytostí, ani se jí nemá stát, proto mu není dovoleno trvale v lese zůstat“ (Aeppli, 1995).

2. *rubedo* – rudá, obětní fáze:

Otec prodá Zvířeti obraz. Zvíře ho koupí a bohatě zaplatí. Navázání vztahu s Animou. Je pro něj velmi cenný.

Růže. Je symbolem čistoty, ženskosti. Obraz růže v nás vyvolává představu vznešených a oduševnělých *citů*. Bohatstvím svých okvětních lístků připomíná plnost a rozmanitost psychického života. Květy odedávna vyjadřují svou zvláštní mluvou *lidské city*, počínaje uznáním a obdivem a konče projevy lásky. Růže je symbolem rozvinutého *ženství*.

Utrhnutí růže. Zde dochází k něčemu neočekávanému, náhlému. Dosud *příznivý vývoj je narušen*. Symbolika náhlého přerušení, přervání přirozeného vývoje – ženské citové stránky.

„*Symbolika vývojové krize*, která představuje rovněž vždy určité riziko a nebezpečí, ale zároveň i možnost dosažení vyššího vývojového stupně, pro který je charakteristická vyšší diferenciací psychiky společně s vyšší mírou integrity. Rovněž je zapotřebí překročit určité, dosud vymezené hranice, tj. symbolicky řečeno otevřít onu třináctou komnatu“

(Boháčková, 2000).

Zvíře žádá kupcův život, nebo jednu z jeho dcer – Krásku. Proto tak tvrdý trest – růže symbolizuje samotnou Julii.

Kráska jede za zvířetem. „*Akt vědomého rozhodnutí uvedl vše do pohybu. Představuje změnu z klidového, statického stavu k neklidu, k nejistotě, změně, předznamenávající další možný vývoj*“ (Boháčková, 2000). Její obraz – dosud jen „statický“, musí v nevědomí „obživnout“. Věci se dávají do pohybu. Posun od strnulosti k pohybu

3. *albedo* – bílá, nový život: Kráska je v paláci u Zvířete (jen nesmí spatřit jeho tvář).

Palác Zvířete. Může symbolizovat *tělo* a procesy, které se v něm odehrávají.

Neviditelné ruce. Skryté, nenápadné jednání – není zjevné, přesto je vidět výsledný efekt.

O Krásku je dobře postaráno. (německy Hand = ruka, handeln = jednat).

Sochy mladých krásných mužů v paláci u Zvířete. Ten, kdo zkamení, *podlehne svým instinktům, a tedy ztratí schopnost jakéhokoliv náhledu – sebereflexe*.

Zvíře rozbíjí ve vzteku sochy poté, co je obdivovala kráska. Uvědomuje si ve srovnání s nimi tak svou zrůdnost.

– *Netvorova trýzeň*

- Vnitřní hlas: „*Utíkáš?*“
Netvor: „*Nepotřebuju její krev. Les je plný laní.*“
- Vnitřní hlas: „*Ještě je čas vrátit se. Musíš ji zahubit. Ještě teď. Jinak tě zahubí ona. Její krása, její hlas, její nevinné srdce.*“
- Netvor: „*MLČ!!!*“
/Netvor spěšně opouští palác, uštve laň a zabije ji.../
Netvor: „*J a k o d p o r n á t v á ř. Všude krev.*“
- Vnitřní hlas: „*Za chvíli Ti bude líto i koloucha. Tvůj klid je ten tam. Dokud jsi byl osamocen ve své zvířecí podobě, byl jsi šťasten. Tvou duši nerozčeřilo nic. Neznala, co je to cit. Nedokázala milovat, ani nenávidět. Tvoje zvířecí zvyky Tě omezovaly, ale zároveň chránily.*“
- Netvor: „*Ale můj hlas je lidský!*“
- Vnitřní hlas: „*To je tvé prokletí. Ani pták, ani zvíře, ani člověk.*“
- Netvor: „*Dnes se štítím sám sebe.*“
- Vnitřní hlas: „*Vidíš, stačilo málo, abys jí měl. Úbělové čelo, víčka jako dva plátky bílé růže. Tělo, jež se zachvívá něžným neklidem jako rákosí. A co když ty plátky bílých růží se pozvednou a její oči spočinou na tobě.*“
- Netvor: „*Née, nikdy mně nesmí spatřit. Umřela by hrůzou.*“
- Vnitřní hlas: „*Už teď měla být mrtvá. Stačilo jen víc stisknout její bílé hrdlo. Ale ještě je čas. Jestli ji nezardousíš, stonásobně pocítíš hrůzu svého prokletí. Musíš jí zabít. Ještě tuto noc.*“
- Netvor /rezignovaně/: „*Ano, zabiju ji.*“

(úryvek z filmu Panna a Netvor, 1973)

Lidský hlas. Verbální komunikace. Hlas odlišuje člověka od zvířete, řadí nás tím do společenství lidí.

Laň. Možný symbol dívky. Plachost. Nezkušenost. Mládí. Též snadná kořist pro zvíře – dravce. Ten si vybírá tu nejslabší ze stáda.

Tvář (odporná). Lidské tělo je zrcadlem celé naší bytosti. O to víc ještě naše tvář. Protože ta jediná je vidět, když jsme oblečení – tu ukazujeme na veřejnosti, světu. Komunikujeme pomocí naší tváře, naší mimiky. Je to tvář, kterou ukazujeme světu, maska – možný symbol naší *Persony*. Chceme si „zachovat svou tvář.“

Zabít ji. To by mohlo znamenat jednoznačné rozhodnutí skoncovat s ní, tj. ukončit s ní vztah.

Další trýzeň

(Kráska se dotkne zvířete, když jí podává pohár s vínem a jeho ohavné zvířecí pařáty se změní na lidské ruce. Netvor utíká).

Netvor: „**Ruce.** Lidské ruce. Mám ruce člověka.“

Vnitřní hlas: „*Tím hůř pro Tebe. Tvoje tvář Tě vyloučila ze společenství lidí. Lidské ruce Tě vyloučí ze společenství šelem i ptáků. Ted' jsi teprve sám. Bezbranný, směšný. Dvacet let se před Tebou všechno třásl. Lidská noha se neodvážila vstoupit do Tvého království.*“

Netvor: „*Jsem šťastný. Chtěl bych jít k ní a říct jí o svém štěstí. Ale jak se mnou může sdílet radost, když mě neviděla v celé obludnosti. Když zná jen můj hlas.*“

Vnitřní hlas: „*Dokaž jí, že ji opravdu miluješ.*“

Netvor /dychtivě/: „*Ano?*“

Vnitřní hlas: „*Zabij jí dřív, než Tě uvidí.*“

Netvor: „*Nééé!!*“

Vnitřní hlas: „*Pak zabij sebe.*“

Netvor /zvědavě/: „*Jak?*“

Vnitřní hlas: „*Dej jí volnost.*“

Netvor /těžce/: „*Nev-rá-ti-la by se....*“

(úryvek z filmu Panna a Netvor, 1973)

Lidské ruce. Lidské tělo je zrcadlem celé naší bytosti. Ukazuje nám, jací ve skutečnosti jsme. „Ruce vypovídají o našem „jdnání“. Německy ruka = Hand, handeln = jednat. Je-li nečisté, pak i ruka je nečistá“ (Aeppli, 1995).

4/1.dvojité nigredo – ztráta:

Spatření netvorovy tváře

Julie: „Bože, snad ho nemám ráda? Ani mě nezná, ani jednou se mi nepodíval do tváře.

Možná, že si myslí, že není pro mě dost hezký. Ale co když já pro něho? Jsem hloupá. Měla jsem ... To jste Vy?“

Netvor: „Odpusťe, přišel jsem nečekaně.“

Julie: „A co se stalo?“

Netvor: „Nic. Jen... /prohlíží si ruce/.... Mám odejít?“

Julie: „Proč? Zůstaňte!“

Netvor: „Nedovolil jsem se Vás, že smím přijít už ráno.“

Julie: „*Ted' to víte. Aspoň mi den uteče rychleji. Ráda slyším Váš hlas. Vypráví mi o tom, jaký jste, jakou máte tvář. Jak je to všechno podivné. Plné kouzel. Stůl, který se prostírá sám od sebe. Oheň, který vzplane, když je chladno. A celý Váš zámek. V pohádkách, které mi vyprávěla maminka...*“

Netvor: „Miluji Vás, Julie.“

Julie: „*Mluvte o lásce, jako kdybyste mě opravdu miloval.... Jak hezkou ruku máte. Znáám Váš hlas, ted' vidím i Vaši ruku.*“

Netvor: „*To říkáte jen z rozpaků. V lichotkách se nevyznám. Každá žena má moc učinit krásným a milým toho, koho miluje. Ale dnes jsem šťastný.*“

Julie: „*MLčte chvíli. Smím ... smím Vás už vidět? Často se mi o Vás zdá. V mých snech jako bych Vás už viděla. Tvář, oči, rty...Prvou noc tady se mi zdálo, že jste mě zachránil. Zvedl do náručí a odnášel do bezpečí.*“

Netvor: „*Sněte dál. Když sníte o mé podobě, jako byste jí tvořila. Čím horoucněji budete snít, tím dříve mě spatříte a já se budu podobat Vašemu snu.*“

Julie: „Nééé!“

Netvor: „Co je Vám? Co se stalo?“

Julie: „*Někdo, někdo tu je, něco hrozného tam v odraze skla. Byla tam cizí tvář, strašná tvář. Tak kde jste? Nechodte pryč! Řekněte něco, než se zblázním.*“

Netvor: „To jsem byl já.“

Julie: „*Řekněte něco ...*“

Netvor: „*To jsem byl já. Viděla jste mou tvář, Julie. Ted' už se můžete otočit, čeho horšího se*

bojíte. Nebojte se, odejdu a víckrát už se neukážu. Nezasloužím si stát tak blízko Vás. Jste krásná a já jsem netvor.“

Julie: „Ne, jste jen děsivý, hrůzný, ale zlý to ne. Řekněte, proč jste mě tak dlouho klamal?“ /pláče/

Netvor: „Byla byste se v hrůze dala na útěk už první večer. A já, já bych byl nucen štvát Vás lesy a nakonec zahubit.“

Julie: „Tomu nevěřím. Když vidím Vaše ruce a slyším Vás hlas. Řekněte něco, podejte mi ruku.“

Netvor: „Jste příliš dobrá. Nepřemáhejte se. Nechci Vás věznit. Tam nahoře za závěsem jsou dveře, které už znáte. Těmi můžete odejít. Miluji Vás, Julie.“

Julie: „Zůstaňme tak, neprobouzejme se.“

Netvor: „Sbohem, Julie.“

Julie: „Née, neodcházejte. Nestůjte ke mně zády. Otočte se...Neé, jděte pryč!“ /utíká/...

Netvor: „JULIE!!!“

(úryvek z filmu Panna a Netvor, 1973)

Spatření netvorovy tváře. V odrazu, v zrcadle – motiv *sebereflexe*. „Schopnost nahlédnout, že to, co vidíme zdánlivě bezprostředně není „věc sama“, nýbrž vždy jen její obraz, že tedy její konkrétní podoba je vždy zprostředkovaná naším reflexivním poznáním, které proto nelze od obrazu oddělit“ (Starý, 1994).

Kouzelné dveře. Práh, hranice. Změna, přechod. Mezi známým a neznámým světem. Mezi vědomím a nevědomím. Dostává se přes práh mezi dvěma prostředími. Ale nejdřív je to možné pouze jedním směrem – z paláce netvora (kouzelné dveře za závěsem) domů. Opačně to není možné – mizí klika. Podruhé to je možné – vrátí se na chvíli, ale když uvidí roztržený obraz své matky, rychle utíká pryč od Netvora, domů.

Zvíře roztrhne obraz. Svědčí o narušeném vztahu k Animě. (Zlobí se na ni, že od něj odešla.)

Zvíře dává odtrženou část obrazu zpátky na své místo. Snaží se napravit vztah k Animě. Ale vlastnosti papíru jsou podobné vlastnostem osobnosti – když se papír přeloží, má tendenci se ohýbat v místech, kde byl již jednou přeložen. I pokud by se jednalo o plátno, těžko se podaří opravit do původní nepoškozené podoby – i při sebevětším úsilí. Místo, kde byl obraz roztržen, je navždy patrné - dokonalému zraku prostě neujde.

5/2. *Dvojité rubedo*: Zvíře umírá steskem – proměna***Panna a Netvor – Vysvobození***

Netvor /zoufale/: „*Kde jste? Umřu!! Všichni, co mi měli sloužit, odešli. S lidskýma rukama neulovím ani koloucha. Julie!*“

Vnitřní hlas: „*Jsi směšný. Už teď na Tebe padá člověčí strach ze smrti. Dokud jsi nemiloval nikoho, neměl jsi tušení, že zahyneš. Teď to víš a zemřeš v tu chvíli, kdy se Tvá proměna dokoná.*“

Netvor: „*I za tu cenu.*“

Vnitřní hlas: „*Proč? Pro koho? Máš oči, ale nikdy ji už neuvidíš. Máš ruce, ale koho budeš objímat.*“

Netvor: „*Miluji ji.*“

Julie /pláče/: „*Nesmíte umřít.*“

Netvor /rezignovaně/: „*To nejsem já. To nejsou moje oči.*“

Vnitřní hlas: „*Ale ano.*“

Netvor: „*Ne. To jenom oči se proměnily, protože umírám. Jestli je to smrt. Umírám steskem po Tobě, Julie.*“

Julie: „*Kde jste? Netrapte mě? Ozvěte se... Probud' se. Nesmíš umřít. Nevadí mi, jak vypadáš. Pro mě jsi krásný. Jednou jsi řekl, že každá žena má moc učinit krásným toho, koho miluje.*“
/pláče/

Netvor/Princ /proměňuje se v krásného prince/: „*Julie!*“

Julie: „*Ten hlas, oči.... Ano, jsi to Ty.*“

(úryvek z filmu *Panna a Netvor*, 1973)

Proměna Zvířete v Prince. Oči se proměnily. „Oko je orgánem světla, vědomí. Podle egyptské mytologie svět vzniká z oka. Pomocí něj totiž svět vnímáme a teprve díky tomu se pro nás stává skutečností. Jde o *akt vnímání* a pojmání všeho jsoucího“ (Aeppli, 1995).

6/3. *Dvojité albedo*: Kráska ho vyhledá v okamžiku jeho proměny. Ze Zvířete se stává krásný princ. Princ a Kráska: „*Ten hlas, oči...ano, jsi to Ty.*“

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

1. Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu: Zvíře (zakletý princ) potřebuje Krásku a její lásku, aby ho vysvobodila ze zakletí. Musí získat její lásku bez toho, aniž by ho spatřila. Kráska se musí zamilovat do jeho duše (zná jeho hlas a jeho slova, která jí říká) a ne do jeho fyzické podoby. Aby mu pomohla změnit podobu. Proměna Zvířete v prince. *Potřeba pomoci ze zakletí. Potřeba akceptace i přes jeho zřůdnou tvář. Potřeba přijetí, porozumění, pochopení, lásky.*
2. Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: Kráska jde do jeho zámku a začne ho poznávat a svou láskou ho proměňovat. Nejdřív slyší jeho hlas, pak vidí i jeho ruku (svým dotekem ji změní). *Má ho ráda, snaží se mu porozumět. „Ta slova jsou krásná, ale nerozumím jim...“.*
Když spatří jeho tvář. *Zažívá strach, úzkost, závislost, slabost. „Nechodte pryč, řekněte něco, než se zblázním.“*
3. Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: Zvíře umírá steskem po Julii.
Zvíře: *„Umírám steskem po Tobě, Julie.“* *Zažívá zklamání, pocit, že je nemilovaný.*
Kráska se vrátí ke Zvířeti. *„Nesmíš umřít. Pro mě jsi krásný.“*
Je vysvobozen láskou Julie ze zakletí. Zvíře v něm umírá. Proměna je dokonána.
Zvíře/Krásný princ /šťastně/: *„Julie.“ Šťastí, přijetí, láska.*
Julie: *„Ten hlas, oči, ano jsi to Ty.“ Taktéž.*



Obr. č. 10: Panna a Netvor (1973)

TAT

Charakteristika hrdiny, Zvířete: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace: zabít Krásku, nebo jí nechat žít a riskovat tím své utrpení, svoji možnou záhubu.

Motivy, sklony, pocity hrdiny, Zvířete: Prochází vnitřním utrpením, je trýzněno vnitřním hlasem, který od samého počátku zpochybňuje jeho lásku ke Krásce (a možnou cestu k jeho vysvobození ze zvířecí podoby) a nabádá ho, aby se Krásky co nejrychleji zbavil, jinak zahubí ona jeho – její tvář, její hlas, její nevinné srdce. Je neustále znejišťováno vnitřním hlasem. Potřebuje vysvobodit ze svého zakletí, ze své zvířecí podoby a to může dokázat jen ta dívka, která se zamiluje do toho, co jí říká jeho duše.

Potřeby hrdiny: potřeba vysvobození z prokletí. Je to zakletý princ, ale jeví se jako Zvíře.

Úspěchu: potřeba proměnit se, zbavit se svého prokletí, své odporné zvířecí podoby,

potřeba vysvobození. 5

Agrese emocionální, verbální: obviňuje kupce, že mu utrhl růži. 5

Agrese fyzická: zahubí laň. 5

Agrese sociální: žádá kupcův život za utrnutí růže, nebo jednu z jeho dcer. 5

Agrese asociální: zabíjí na začátku příběhu v černém lese dívku, kt. Před ním v hrůze prchá. 5

Destrukce, ničení: ničí sochy krásných princů; zapaluje svůj palác, když je bez Krásky. 5

Dominance: „...dvacet let se před tebou všechno třáslo....“ 5

Vnitřní agrese: „jak odporná tvář....“; „...dnes se štítím sám sebe....“ 5

Péče o rodinu: o Krásku je v paláci Zvířete dobře postaráno, každý večer s ní rozmlouvá. 5

Sexu: teší se z přítomnosti Krásky v jeho paláci, rád s ní rozmlouvá. 5

Ulehčení, pomoc, závislost: je trýzněn vnitřním hlasem, Kráska mu pomáhá nést jeho samotu.

Zamiluje se do ní; umírá steskem po ní, když jí nemá. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt: zabít Krásku a tím si ušetřit trápení, nebo jí nechat žít a vystavit se tak možnému zranění. 5

Emocionální změna: od puzení zabít Krásku, přes opatrné seznamování se s ní. Přibližuje se k ní, rozmlouvá s ní, ona se ho dotkne, on se do ní zamiluje. Pak ji náhle ztrácí a umírá steskem po ní. Znovu ji získává a je tak vysvobozen ze zakletí. 5

Sklíčenost – zažívá trýzeň, zoufalství, beznaděj. 5

Tlaky prostředí na hrdinu:

Afiliace: a) *asociativní:* Zvíře má jen sluhy, Kráska se mu stává skutečným společníkem. 3

b) *emocionální:* Kráska se do něj zamiluje. 5

Agrese: a) *emocionální a verbální:* Je zakletý do zvířecí podoby. Je obávaný a nenáviděný. 5

Dominance:

a) *nátlak, donucování:* vnitřní hlas ho trýzní. 5

b) *omezení, překážka:* otec Krásky nechce, aby se k němu vrátila. 5

c) *pohnutka, svádění:* Kráska ho chce spatřit v odraze. 2

Péče o rodinu: Kráska: „*Jak hezkou ruku máte. Znáám Váš hlas, teď vidím i Vaši ruku.*“ 5

Odmítnutí: Kráska od něj utíká, poté, co ho spatří v zrcadle. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. Zvíře postrádá kontakt s lidskou bytostí, má pouze sloužící. 5

Ztráta. Zvíře ztrácí Krásku v průběhu příběhu. 5

Fyzické zranění: Jeho tělo je znetvořené, je to Zvíře s odpornou tváří – každý od něj v hrůze prchá. 5

Výsledky: Zvíře je trýzněno vnitřním hlasem, který znejišťuje jeho lásku ke Krásce a zpochybňuje i jeho proměnu a cestu k možnému vysvobození. Týrá se samo výčitkami a odporem k sobě samému. Nenávidí se za to, jak vypadá i za to, jaký je. Chce Krásku zabít, aby nezahubila ona jeho. Cesta Zvířete je cestou zavrženého, prokletého a nenáviděného jedince k lidské společnosti, k lidské lásce a dívce Krásce. Je to dlouhá cesta od nenávisti,

utrpení a trýzně, přes pomalé krůčky přibližování se k lidské bytosti. K navázání kontaktu s ní, pečování o ní, starost o ní, je jí na blízku, rozmlouvá s ní, dotýká se jí a zamiluje si jí. A ona ho svou láskou postupně promění a vysvobodí z jeho zvířecí podoby. Počáteční tragické prvky příběhu jsou v závěru nekompromisně přebity prvky romantickými. Láska tak překvapivě vítězí.

3. vrstvy osobnosti:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.) Touží po lidské bytosti, po společnosti. Prožívá strašné osamocení, izolaci. Touží být milován a milovat. A přeje si proto, aby se změnil a nebyl už tím hrůzostrašným Zvířetem, ale krásným princem.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Miluje Krásku. A nenávidí sebe.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Je silný a agresivní. Všechno se před ním třese, nebo se dává na útěk.

Srovnání výstupů CCRT a TAT

V prvním bodě vztahové epizody je zachyceno chování a prožívání Zvířete, ve druhém bodě je zachycena odpověď Krásky – její zjevné chování a ve třetím bodě je zachyceno chování a prožívání Zvířete. Analýza potřeb se z části překrývá s prvním a třetím bodem z konceptu CCRT. Analýza vnějších tlaků je podrobnější u TAT. Také rozkrytí tří vrstev osobnosti Zvířete je zajímavé, odhalení vnitřního konfliktu je důležité. Hlavní předností TAT je opět vynošení nevědomých tendencí hlavního hrdiny příběhu – jeho potřeba lásky a blízké bytosti.

3.4. JESTŘÁBÍ ŽENA

Isabeau: „Navarre je ...“

Filip: „Je v pořádku. Nic mu není, má paní. Došlo k hroznému bitvě. Navarre bojoval jako lev. Zasáhli... zasáhli jestřába, ale to Vy víte, že?“

Isabeau: „Ano.“

Filip: „Jste tělo, nebo jste duch?“

Isabeau: „Jsem soužení.“

(úryvek z filmu Ladyhawke, 1985)

Před mnoha a mnoha lety, daleko odtud na jih, poblíž Aquily, byste mohli spatřit **černého rytíře**, jak na svém krásném černém koni **Goliáši** putuje se svým **věrným jestřábem**. Jeho jméno je **Etienne Navarre**. Budu Vám vyprávět středověký příběh lásky. Lásky, která nemůže být nikdy naplněna. On je v noci **vlkem** a ona se stává ve dne **jestřábem**. Nemohou se nikdy vidět, ani se dotknout. Není to možné ani při rozbřesku, ani při západu slunce, a to ani na zlomek vteřiny – v okamžiku jejich proměny. Jejich touha tak nemůže být nikdy naplněna. Je to příběh dvou milenců, které **jejich nepřítel, aquilský biskup, proklel pomocí temných sil**. Jsou spolu a přesto oddělení. V noci krásná lady **Isabeau** a vlk. Ve dne smutný černý rytíř Etienne Navarre a jestřáb. Když nemůže mít Isabeau biskup, nebude jí mít nikdo. Pouze jeden **starý mnich** může nešťastnému páru pomoci. Ten však již milence jednou zradil. Navarre potkává na své cestě mladíka jménem **Filip Gaston**. Pojdte se mnou ve stopách krásné lady Isabeau a černého rytíře Etienne Navarra, cestou za jejich láskou. Podaří se jim zlomit zlou kletbu a setkat se tváří v tvář jako muž a žena...?

Hlavní postavy:

Lady Isabeau d'Anjou/jestřábí žena (Michelle Pfeiffer) archetyp *Animy, smyslu, života*.

Etienne Navarre, černý rytíř/vlk (Rutger Hauer) archetyp *Anima*.

Navarrův černý kůň Goliáš *Instinkty*.

Aquilský biskup (John Wood) *kolektivní stín Moudrého starce*.

Starý mnich Imperius (Leo McKern) archetyp *Moudrého starce*.

Filip Gaston (Matthew Broderick) archetyp *stínu Anima*. „Alter ego.“

Z vězení v Aquile utíká díky své houževnatosti prolhaný mladý zlodějček Phillipe Gaston, řečený **Myšák**. Protože by jeho útěk vrhal špatné světlo na místního biskupa, nechá chlapce pronásledovat svými ozbrojenci vedenými kapitánem stráží Marquetem. Myšáka dopadnou pomocí lsti v jednom otevřeném hostinci. Při následné honičce se aquilským ozbrojencům **postaví do cesty černý rytíř Etienne Navarre**. Ten Myšákovi pomůže. Biskupovi vojáci ho znají velmi dobře. Je to totiž jejich bývalý kapitán. Navarre a Myšák se pak setkají za hospodou a **začnou spolu cestovat**. Navarre potřebuje, aby ho Myšák dovedl do Aquily. Chce totiž zabít biskupa. Myšák během společné cesty zjistí, že se každou noc jestřáb proměňuje v krásnou mladou ženu Isabeau a Navarre v černého vlka. Mezitím Marquet oznámí biskupovi, že se **v kraji objevil Navarre**. Biskup vydá **rozkaz Navarra zabít**. Při boji mezi Navarrem a biskupovými ozbrojenci je nešťastně **zasažen šípem jestřába**. Navarre požádá Myšáka, aby vzal jestřába a dojel s ním na jeden nedaleký hrad, kde sídlí **starý mnich Imperius, který raněného ptáka dokáže ošetřit**. Na hradě se pak Myšák od mnicha dozvídá celý příběh o prokletí Navarra a lady Isabeau d'Anjou, v němž hlavní roli hraje posedlost aquilského biskupa Isabeau. Navarre má namířeno na Aquilu. Chce tam zabít biskupa. Mnich Imperius však přijde na **způsob, jak by mohla být celá kletba zlomena**. Navarre mu už nevěří, ale Myšák (Filip Gaston) ano.

Transformace (klíčovou roli pro alchymisty hraje **ohně**, tedy symbol Ducha)

1. nigredo – černá, temná, rozměňovací fáze, ztráta, popel:

prokletí milenců aquilským biskupem, ztrácejí sami sebe navzájem.

Navarre cestuje se svým jestřábem ve dne, Isabeau s vlkem v noci.

2. albedo – bílá, nový život: **Filip utíká z vězení v Aquile** (je to výkon na hranici lidských možností – nikomu před ním se to dosud nepodařilo).

Díky Navarrovi se mu podaří uniknout i biskupovým

zbrojnošům; bod zlomu

ZLOM: změna spirály smrti (po směru hodinových ručiček) ke spirále života (do protisměru)

Navarre trvá na tom, aby se vrátili všichni **zpět** do Aquily (Aquila=voda, život).

Navarre a jeho meč

Navarre: „*Tento meč se v mé rodině předává už pět generací. Nikdy nepoznal porážku. Až teď. Tento **drahokam** představuje mé rodové jméno. Tenhle zas náš svazek se svatou římskou církví a tenhle sem dal můj otec z křížových výprav. A... tady...*“

Filip: „*Přece si nemyslíte, že jsem ho ukradl?*“

Navarre: „*Neé. **Dám tam svůj. Každá generace musí splnit svůj vlastní úkol.***“

Filip: „*A jaký je ten Váš?*“

Navarre: „*Musím zabít jednoho muže.*“

Filip: „*Řekněte, má ta chodící mrtvola jméno?*“

Navarre: „*Jeho milost, biskup aquilský.... Potřebuji, abys mě zavedl do města.*“

Filip: „*Ani za život své matky – i kdybych jí znal.*“

Navarre: „*Jsi jediný, kdo tam odtud kdy utekl.*“

Filip: „*Náhoda. Zázrak. Jediný v životě. Spadl jsem do díry a šel rovnou za nosem.*“

Navarre: „*Skoro dva roky jsem čekal na nějaké boží znamení. Takže když jsem uslyšel **varovné aquilské zvony, přišla má osudová chvíle. Budeš mým andělem strážným.***“

Filip: „*Já? Ve Vašem životě působí podivné síly. Magické síly, které Vás obklopují. Nerozumím jim, ale děsí mně. Zachránil jste mi život a nikdy to nemohu splatit.*“

(úryvek z filmu Ladyhawke, 1985)

Meč. Je to zbraň. Pomocí zbraně se rozhoduje výsledek boje. To znamená, že když vlastníme nějakou zbraň, jedná se většinou o naše *psychické rozhodnutí*.

Drahokam. Symbol celistvosti, *Selbst*. Je drahocenný, těžko se získává – je to dar země.

3.zpátky k *nigredu* – černá, temná, rozměňňovací fáze, ztráta, popel: cesta zpátky do Aquily (Navarre chce, aby je tam Filip zavedl, protože jemu jedinému se podařilo uprchnout z aquilského vězení; riskují *ztrátu svobody* tím, že se vrací zpátky do Aquily).

Biskup: „*Je tu žena. Překrásná žena s alabastrovou pletí. S očima holubice. Putuje v noci, jen v noci s měsícem. A jmenuje se Isabeau. Najdi jí i vlka. Toho vlka chci. Vlka, který ji miluje. Černého vlka.*“

(úryvek z filmu Ladyhawke, 1985)

4.*rubedo* – rudá, obětní fáze, oheň: biskupovi zbrojnoši v souboji *zraní jestřába* – ten padá k zemi; vlk se málem chytí do pastí; téměř se utopí poté, co se pod ním prolomí led.

Isabeau prosí Imperia, že nemohou takto dál žít. I Navarre prosí Imperia, aby Isabeau zbavil života, pokud zklame a nepodaří se mu zabít biskupa při mši. Navarre si myslí, že je Isabeau mrtvá a je rozhodnut biskupa zabít.

Před kostelem

Navarre: „*Už nemáme čas. Brzy bude po mši. Už na Vás nemůžu čekat. Jestli Filip udělal, co měl, můžu biskupa zabít hned.*“

Mnich: „*Ne Etienne, takovou příležitost už mít nebudeš.*“

Navarre: „*Máš pravdu. Jestli ta bohoslužba skončí v klidu, potom v katedrále zazní zvony a poznáš, že jsem zklamal.*“

Mnich: „*Ale Isabeau ...*“

Navarre: „*Já ... prosím Tě zbav jí života. Rychle a bezbolestně.*“

Mnich: „*To přeci nemůžu.*“

Navarre: „*Ale ano, můžeš. Prosím tě. Nemůže žít tam, kde není tím, čím chce být. Uvažoval jsi někdy o tom, že právě to je boží vůle?*“

(úryvek z filmu Ladyhawke, 1985)

5.albedo – bílá, nový život: Den bez noci a noc bez dne v Aquile. Vysvobození. Biskup uvidí Navarra a Isabeau vedle sebe v lidské podobě. (Přesto se biskup snaží kolo života otočit do protisměru – chce Isabeau zabít, obětovat jí...to by byl zase návrat k fázi rubedo), což se mu díky Imperiovi, který Navarra varuje, nepodaří. Navarre zabíjí biskupa poté, co se pokusil Isabeau zabít. Oba milenci se setkávají tváří v tvář jako muž a žena v chrámu. Mnich Imperius jim žehná.

Cesta do kostela. „Mnohdy jsme cestou nuceni překonat nějaké překážky. Například vstup do kostela je zatarasen: cesta k řešení našich problémů tudy nyní nevede, a to zřejmě proto, že jsme se do těchto prostor uchylovali vždy až příliš snadno a bez přijetí vnitřního závazku“ (Aeppli, 1995). Proto rytíř Navarre vjíždí v plné zbroji na svém koni Goliáši, který se postaví na zadní dveřím kostela a rozrazí je silou. Zevnitř mu pomáhá paklíčem Filip. Cesta k řešení našich problémů je tak volná.

„Jung ve své *Fenomenologii ducha v pohádkách* hovoří o tom, že zvítězit nad zlým duchem lze jen tehdy, pokud proti němu použijeme jeho vlastní zbraň“ (Boháčková, 2000).

Dosud překračoval řád biskup, teď ho překročil i Navarre.

Kostel. „Je v nás více středověku, než si myslíme. Dnešní evropský člověk žije ve světě, jehož duchovní kořeny jsou přes všechna protichůdná hnutí jak antické, tak i křesťanské. Pod

tím je však ještě hlubší vrstva náboženské zkušenosti pocházející z nejstarších dob lidské kultury. Tato minulost, tyto náboženské archetypy se vynořují jen proto, že pomocí jejich prastarých podobností je možné neadekvátněji vyjádřit naši nynější situace. Přicházíme tu do styku se samými základy života, a ty mají neustále kolem sebe svatozář“ (Aeppli, 1995).

Čepička jestřába. Pouto – nechtěné. Něco svazujícího, zotročujícího, uvěznujícího. Čepička zakleté Isabeau. Díky této čepičce má biskup nad Isabeau moc. Moc nad její emocionalitou, projevy, životem. „*Jsem soužen.*“ Vracení čepičky biskupovi = osvobození. (Také se v jazyce objevuje rčení „být pod čepcem.“)

Zlomení kletby – vysvobození. Požehnání. Biskup spatří oba milence vedle sebe jako muže a ženu. A tak má také milostný vztah fungovat, aby každý z partnerů proměňoval toho druhého. Kdo ví, co je ještě čeká. Víme pouze, že jejich láska je požehnána. Ale to už je jiný příběh.

Jednota protikladů. Žena/Jestřáb – Vlk /Muž – Země/ Vzduch – Noc/Den – Měsíc/Slunce –Anima/Animus –Nevědomí/Vědomí – bílá/černá.

„*Představuje zaklínění dvou absolutních protikladů neposkytujících řešení.*

K osvobození a vykoupení může dojít jen jejich vzájemným oddělením, aby pak mohly být protiklady konečně sjednoceny. To však může být pro obě dvě strany spojeno minimálně s obrovskou mírou nejistoty, co bude dál. Jedna jediná jistota tady je. Že to nemůže a nebude už nikdy takové jako dosud“ (Boháčková, 2000).

Vzájemná závislost jednoho na druhém je patrná z jejich spoluputování. Jak závislost Etienna Navarra na jestřábovi, tak závislost jestřábí ženy na vlkovi.

„*Lidská psychika dobře ví i o stinných a vážných stránkách života, jakkoli naše vědomé Já dává přednost životu bezstarostnému a všednímu*“ (Aeppli, 1995).

„Jak již bylo zmíněno výše, **zvířata** jsou zrcadlem vlastní lidské přirozenosti. Zvířata jako souputníci člověka na této zemi jsou stále ještě součástí našeho vnitřního světa. Svým vzezřením a chováním nám poskytují *podobnosti nás samých a našeho vlastního chování.*

Sny a příběhy o zvířatech nás spojují s naší vlastní **instinktivní přirozeností**, s přirozenými funkcemi našeho těla a s jeho pudovými potřebami. Zvířecí symboly jsou s to vyjádřit pomocí podobností směr našeho usilování a způsob a intenzitu našeho instinktivního prosazování

ve světě. Zvířata se stala symbolem toho, *co v nás bylo zkroceno a co naopak zůstalo nezkrotné*, a také nejjednodušších fyziologických funkcí i zdánlivě nepochopitelných rysů naší povahy. Pomocí obrazů ze zvířecího světa poznáváme, co se s námi vleče na naší pozemské pouti, co se skrývá v hustém lese našeho nevědomí jako pradávny svěbytný obsah psýchy. Zvířecí symboly představují *kolektivní archetyp*, který je každému srozumitelný“ (Aeppli, 1995).

Jestřáb je dravec. Jeho tělo je přizpůsobeno k lovu živé kořisti. Tu loví ve dne a k jejímu nalezení používá zrak. Ostrost jeho vidění je několikanásobně vyšší než u člověka, takže je schopen spatřit kořist z větší vzdálenosti. Je monogamní, oba partneři se aktivně podílejí na péči o mláďata. Pokud jeden z rodičů uhynie, zahynou většinou i mláďata.

„Člověk obdivoval ptáky především pro jejich schopnost vznášet se volně ve vzduchu a překonávat velké vzdálenosti přes hory, řeky a moře. Kromě toho naslouchal také jejich zpěvu a pozoroval je v jejich milostných hrách a porovnával jejich chování s chováním člověka. Ptáci jsou především vzdušní tvorové. Vzduch se odedávna pokládal za živel odpovídající svým charakterem myšlení a duchu. V tomto smyslu jsou ptáci duchovní bytosti, podobající se myšlenkám. V mýtech i ve snech se vyskytují ptáci, kteří znají mnohá tajemství“ (Aeppli, 1995).

Vlk. „Je známo, že vlk se nenechá ani těmi nejjobratnějšími krotiteli přimět k tomu, aby sloužil člověku. Lidský vztah si k němu nelze vytvořit. Ale Isabeau se s ním už první noc, kterou „s nimi jdeme jejich příběhem“ prochází lesem. Toto dravé zvíře žilo ještě před několika staletími ve střední a západní Evropě. Svědčí o tom celá řada německých jmen, jako např. Wolfgang (něm. Wolf = vlk). *Narazíme-li na vlky, stojíme před téměř neřešitelným úkolem*“ (Aeppli, 1995). Navarre: „*Ukážu Vám, hlupáci, jak chytit vlka do klece.*“

Vlci a jestřábi mají partnery na celý život.

Černý kůň Goliáš. „Jedno z nejušlechtilejších zvířat. Jeho inteligence, rychlost, hrdé a ušlechtilé, téměř *oduševnělé držení těla*, to vše na člověka vždy silně působilo. Kůň v tomto případě představuje především *disciplinovanou a spořádanou instinktivní povahu člověka, která je s to jej „nést“ k jeho přirozeným životním cílům*. Přitom je kůň bystrý, citlivý a reaguje na každý sebemenší pokyn. V příznivém případě vzniká mezi jezdcem a koněm dokonalá souhra a oba mohou sloužit jako krásný příklad *harmonického vztahu mezi Já*

a instinkty, jako Navarre a jeho kůň Goliáš. Jako neobyčejně inteligentní zvíře kůň ví, co se jeho pánovi v příštích okamžicích stane“ (Aepli, 1995).

Mladík Filip Gaston. Zlodějček a lhář. Má v příběhu důležitou roli, neboť se stává *mediátorem* v komunikaci mezi nešťastnými milenci – mezi mužem a ženou, kteří se kvůli prokletí nemohou setkat. Tímto způsobem Gaston posílí jejich lásku (i „drobnými posuny v jejich komunikaci“) a nakonec dovede oba partnery k vysvobození.

„V mužské duši je bytost, nezraněný muž, který věří, že je dobrým, který nemá žádné pochyby o životě, který je nejen moudrý, ale také se nebojí zemřít. Někdo by jej nazval samotným bojovníkem. Ale není to tak. Je to sám *duch, mladý duch*, ten, který přes týrání, mučení a vyhnanství pokračuje v milování, protože se svým vlastním způsobem sám hojí, sám napravuje. Ženy potvrdí, že viděly tuto bytost vyzařovat z muže bez jeho vědomí. Tato schopnost mladého ducha přinést sílu hojení do vlastní duše je tak úžasná, že je až zarážející. Jeho víra je taková, že jakékoliv zranění, které jej potká, může být zhojeno. Je to víra, že nový život následuje ten starý. Víra, že všechny tyto věci mají hlubší význam, že i na pohled nedůležité události nejsou nesmyslné, že všechno v životě člověka to drsné, pokroucené, veselé i povznášející, může být použito jako životní energie“ (Estés, 1995).

Mnich na hradě. Spáchal smrtelný hřích, když ve své opilosti prozradil tajnou přísahu milenců, kterým dělal zpovědníka, biskupovi. Mluví s Bohem. Bůh mu „zjevil“, *jak vysvobodit nešťastný pár. Až bude v Aquile zatmění – tj. den bez noci a noc bez dne*, budou se moci setkat tváří v tvář oba milenci jako muž a žena, a takto je *musí spatřit aquilský biskup*, který na ně kletbu seslal. *To je způsob, jak nešťastnému páru pomoci a vysvobodit jej ze zakletí.* Navarre nesmí biskupa zabít – když ho zabije, nikdy se nepodaří kletbu zlomit.

Kletba. Zlořečení. Způsob msty a potrestání. Původně žádost k nadpřirozeným silám, aby někomu byly způsobeny vážné potíže, nebo škoda. Dnes přesvědčení, že soustředěním myšlenek a je provázející energie lze někomu způsobit zlý osud, určit mu těžký životní úděl nebo trest (Hartl, 2000).

Den. Světlo. **Vědomí.** **Slunce.** **Dárce dne, vědomí, tepla a zrání.** Světlo na nebi. Ráno vychází, vystoupí vysoko na oblohu a večer zapadá. Slunce je ve většině jazyků *mužského rodu* a má proto mužský charakter. Je *nositelem vědomí* („Vše je jasné.“). Slunce vše vyjevuje. Je to nejmocnější a nejzářivější podobenství energie. Kam dopadá jeho světlo, tam

vládne mužské vědomí a síla. Může být oslňující, žhavé jako oheň. Jestliže se někdo trvale vystaví prudkému světlu, oslepí ho. Když se hovoří o slunci, znamená to, že se v psýše rozjasňuje a procitají v ní tvůrčí síly (Aeppli, 1995).

Noc. Tma. *Nevědomí.*

Měsíc, Luna. „Je ženského rodu ve většině jazyků – jako „luna“ mírná vládyně noci, světlo nevědomí. Odedávna se dává do souvislosti s *ženskou částí světa*. Měsíc vepsal všem ženám do krve svůj vlastní rytmus, čítající osmadvacet dnů. V antickém Řecku byl měsíc zasvěcen bohyni Artemidě a v křesťanské symbolice stojí Panna Maria na srpku měsíce. U mnoha žen zbývají z mírné a dobromyslně-vědomé záře luny pouze nálady. (die Laune = nálady).

Noční oblohu ozařuje stříbrné světlo měsíce. Když se stmívá, zmocňuje se vlády znovu Luna a nevědomí. Noc bere to, co bylo jasné, zpět do svého lůna, nebo si ponechává to, co psýcha nechce nechat vyjít na světlo“ (Aeppli, 1995).

Východ Slunce, rozbřesk. *Symboly přechodu mezi dnem a nocí. Překročení prahu vědomí a nevědomí. Bytí a nebytí. Nebo také bytí v jiné podobě.* Právě v těchto okamžicích dochází k proměně. Při ranním rozbřesku se z krásné lady Isabeau stává jestřáb, s dotekem prvního ranního paprsku slunce. A vlk se mění v muže. *Nadvláda mužského principu, mužského vědomí.*

Soumrak. Západ Slunce. Při soumraku se naopak z jestřába stává žena Isabeau a z rytíře vlk. „Soumrak symbolizuje úbytek světla či uvědomění. Práh – přechod, kdy už není den, ale ještě nenastala noc. Così se dostalo až na samou možnou mez, do hraničního stavu.“ (Boháčková, 2000).

K moci se dostává Luna, nadvláda ženského principu, ke slovu se dostává nevědomí.

Zatmění. Často člověk a mnozí básníci přirovnávají rozmary počasí, k tomu, co se děje v lidské duši.

Noc beze dne/den bez noci. Zatmění slunce je astronomický jev, který nastane, když Měsíc vstoupí mezi Zemi a Slunce. V případě úplného zatmění dochází na zastíněné části Země k *výraznému setmění a ochlazení*. Mohou se vyskytnout i *neobvyklé reakce zvířat*.

Ženský princip nevědomí se dostává k moci i za vlády mužského jasného vědomí.

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

1. Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu:

Ona: Potřeba změnit se i ve dne v ženu a proměnit partnera.

On: Potřeba změnit se i v noci v muže a proměnit partnerku.

Oba: Zlomit zlou kletbu biskupa a začít normálně žít. *Potřeba pomoci, požehnání. Potřeba být šťastný.*

2. Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob:

Mnich i Filip jim pomáhají. *Spolupracují, pomáhají, respektují, mají rádi, chápou.*

3. Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku:

Oba: *Šťastni.* Zlomení kletby a naplnění jejich lásky. *Žehnají Filipovi a mnichovi za pomoc. Porozumění.*

TAT

Charakteristika hrdiny, Navarra: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace: zabít Isabeau (přestože jí miluje), nebo jí nechat žít a riskovat tím protahování společného utrpení.

Charakteristika hrdiny, Isabeau: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace: zbavit se posedlého biskupa a jeho prokletí a žít jako lidské bytosti s Navarrem.

Motivy, sklony, pocity N, I: prožívají muka. Jsou spolu, a přece odděleni. Při ranním rozbřesku a večerním západu Slunce. V okamžiku své proměny, kdy se téměř mohou dotknout, ale nikdy se jim to nepodaří. Chtějí se setkat v lidské podobě a být spolu.

Potřeby hrdinů: potřeba vysvobození z prokletí.

Úspěchu: potřeba proměnit se zpátky, zbavit se svého prokletí, své polovičaté existence,

potřeba vysvobození. 5

Agrese emocionální, verbální: obviňuje aquilského biskupa, že je proklel. 5

Agrese fyzická: Navarre zabije biskupa. 5

Agrese sociální: Navarre vjíždí na koni do kostela. 5

Dominance: Navarre je bývalý kapitán stráží 5

Vnitřní agrese: „pokud zazní v katedrále zvony, poznáš, že jsem selhal.“ 3

Péče o rodinu: chrání sebe i Isabeau, bojuje za ně. 5

Sexu: touží po přítomnosti Isabeau. N.: „Inu ... třeba se zatoulá i do mých snů. Nebylo by krásné, kdybych jí mohl oslovit jménem a předstírat, že už se známe?“ 5

Ulehčení, pomoc, závislost: mnich Imperius a Filip pomáhají nešťastnému páru ze zakletí. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt: zabít Isabeau a tím si ušetřit trápení, nebo jí nechat žít a vystavit se tak možnému trápení. 5

Emocionální změna: od zakletí, přes cestu do Aquily, boj, zranění, ohrožení životů obou hlavních hrdinů až po vysvobození ze zakletí. 5

Sklíčenost – zažívají zoufalství, smutek, beznaděj. 5

Tlaky prostředí na hrdiny:

Afiliace: a) *asociativní:* Nešťastný pár při své cestě potkává Filipa a mnicha Imperia. 3

b) *emocionální:* Mají se navzájem rádi, jen nemohou být spolu. 5

Agrese: a) *emocionální a verbální:* Jsou zakleti do zvířecí podoby. 5

c) *fyzická, asociální:* Biskup vydá příkaz Navarra zabít. 5

Dominance:

a) *nátlak, donucování:* Biskup miluje Isabeau a vynucuje si její lásku. 5

b) *omezení, překážka:* biskup prokletím zabránil, aby Isabeau a Navarre byli spolu. 5

Péče o rodinu: navzájem. 5

Odmítnutí: Navarre je bývalý velitel stráží. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. Nemůžou žít život, jak si přejí. 5

Ztráta. Navarre si myslí v závěru, že je Isabeau mrtvá. 5

Fyzické nebezpečí: a) aktivní: jestřáb je zasažen šípem, vlk se málem chytí do pasti. 5

b) nesnesitelné: Isabeau se málem zabije pádem z věže, ale právě

vychází slunce a ona se mění v jestřába, a to ji zachrání život

- s vlkem se prolomí led a hrozí mu, že utone (pomůže mu

Filip). 4

Fyzické zranění: oba hlavní hrdinové jsou prokletí – jejich těla se mění. 5

Výsledky: hlavním tématem příběhu je láska, která nemůže být naplněna. Hlavní hrdinové jsou spolu a přesto oddělení. A nemohou se nikdy setkat jako lidské bytosti. Do jejich života zasahují zlé okolnosti bránící naplnění jejich lásky. Je to příběh o nenaplněné touze. Závěrečné rozuzlení příběhu je šťastné – páru se podaří zlou klebu zlomit díky přátelům a setkávají se v chrámu tváří v tvář jako muž a žena.

3. Vrstvy osobnosti:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.) Navarre je trápený nemožností uspokojit svou touhu a žít tak, jak si přeje. Proto už chce se vším skoncovat. Žádá mnicha, aby zabil Isabeau a ušetřil ji trápení.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Navarre jede zabít biskupa.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Je silný a agresivní. Navarre miluje Isabeau a ona jeho.

Srovnání výstupů CCRT a TAT

V prvním bodě vztahové epizody je zachyceno chování hrdinů, ve druhém bodě je zachycena odpověď mnicha a Filipa a ve třetím bodě je zachyceno chování hrdinů. Analýza vnějších tlaků je podrobnější u TAT.



Obr. č. 11: Ladyhawke (1985)



Obr. č. 12: Ladyhawke (1985)



Obr. č. 13: Ladyhawke (1985)

3.5. PERSEUS A ANDROMEDA

„Můj vnitřní zrak hledí na tři kruhy spojené v jedinečné a dokonalé harmonii. Dva plné jako Měsíc, jeden prázdný jako koruna. Dva byly z moře pracně vylovené, jeden zas ze samého srdce Země vytažený. Celek znamená moc a slávu. Řekni mi, co to jen může být?“ (Hádanka Andromedy z filmu Soubor Titánů, 1981)

Argejský **král Akrisios** uvrhl svou dceru **Danae** do *podzemního vězení*, aby se nemohla splnit věštba, že zemře rukou svého vnuka. **Zeus** však ve své lásce sestoupil k dívce v podobě *zlatého deště*. Narodil se tak princ **Perseus**. Akrisios dal hodit Danae a jejího syna Persea v *dřevěné truhle do moře*. Zeus dal příkaz **Poseidonovi**, aby vypustil **mořskou obludu** a zničil Argos, aby tak potrestal tento ukladný zločin. Mezitím dopluli nešťastníci na ostrov Serifos, kde Perseus dospěl v mladého muže.

Zatím **Calibos**, syn bohyně Thetis, předurčený k sňatku s Andromedou, dcerou královny Kasiopei, hubí vše živé v okolí „měsíční studny“. Za to ho Zeus trestá změnou podoby a odsouzením k životu v bažinách. **Bohyně Thetis** se mstí. Když trpí Calibos, bude i **Andromeda**. Její nápadníci končí na hranici, pokud neuhodnou hádanku.

Thetis přemístí Persea z bezpečného ostrova Serifos, daleko na východ, do Joppy. Perseus také díky božským darům uhodne hádanku a získává tak ruku princezny Andromedy. Při svatbě **královna Kassiopea** prohlásí Andromedu za nejkrásnější dívku, krásnější než je sama bohyně Thetis. Za tuto urážku si rozhněvaná bohyně žádá oběť. Andromeda má být obětována mořské obludě. Perseus se vydává na cestu a zjistí, že jen hlava Medúsy by mohla mořskou obludu usmrtit, protože je tak strašná, že pouhý pohled na ni mění vše živé v kámen. Perseus musí až na samý konec podsvětí, na ostrov zemřelých, za řeku Styx, kde **Medúsa** žije. Má k dispozici kouzelné *božské dary*, které mu pomáhají obstát ve zkoušce. Přílbu, meč a štít. Perseovi se podaří useknout Medúse hlavu díky jejímu odrazu v jeho štítu. Na zpáteční cestě se Perseus utká s Calibem, kterého zabíjí.

Je vyčerpány neustálými boji, přesto se mu podaří dorazit včas ke skále, kde je připoutána Andromeda a má být právě obětována. V momentě, kdy se mořská obluda vynoří z hlubin, ukáže Perseus hlavu Medúsy. Mořský netvor zkamení a Andromeda je tak zachráněna.

Perseus se proslavil jako hrdina. Když se vrátil do Argu, zúčastnil se slavnostních her a házel diskem. Prudce vržený disk zaletěl do řady diváků a zabil krále Akrisia, který se právě díval na hry. Tak se věštba přece jen vyplnila.

Hlavní postavy:

Perseus (Harry Hamlin) archetyp *Anima*.

Andromeda (Judi Bowker) archetyp *Animy, smyslu a života*.

Calibos (Neil McCarthy) *stín Anima*.

Zeus (Laurence Olivier) archetyp *Moudrého starce*.

Mořská obluda *kolektivní stín Moudrého starce*.

Thetis (Maggie Smith) archetyp *Velké matky*.

Medúsa. „Medúza představuje nejzazší bod poznávacího procesu, kdy reflexivní vědomí je téměř již jen odrazem, nikdy jím však plně nemůže být. Vždy si zachovává charakter obraznosti čili zprostředkovaného poznání“ (Starý, 1994).

Královna Kassiopea (Siân Phillips) též archetyp *Velké matky*.

Danae (Vida Taylor) též archetyp *Velké matky*.

Král Akrisios (Donald Houston) *kolektivní stín Moudrého starce*.

„Postavy se jeví plastičtěji, pokud mají svůj stín“ (Boháčková, 2000).

Transformace

1. nigredo – černá, temná, rozměňňovací, ztráta: Akrisios nechal uvěznit Danae kvůli věštbě. „Do jaké míry je **zadržený pohyb (uvěznění, zastavení, uzavření)** podmínkou budoucího volnějšího a tvořivého pohybu. Danae, přestože byla uvězněna, byla oplodněna samotným Diem (zlatým deštěm). Zdá se tak, že pro ženskou individuaci je typická fáze uzavřenosti do úzce vymezeného prostoru, a to jako nezbytné podmínky toho, aby vůbec mohlo dojít k oplodnění a plodnosti v psychickém slova smyslu. Tak se kovové podzemí, či komnata ve věži, vězení může stát ve skutečnosti svatební komnatou. Uvěznění se dle Kerényiho (1995) významově rovná pobytu v podsvětí“ (Boháčková, 2000).

2. albedo – bílá, nový život: Zeus se v podobě zlatého deště dostaví za dívkou a mají spolu syna Persea.

3. rubedo – rudá, obětní fáze:

„Já, král Akrisios odevzdávám svou dceru Danae a jejího syna Persea moři.“

4. nigredo – černá, temná, rozměňňovací, ztráta:

Zeus: „Tento krutý a úkladný zločin musí být potrestán a Argos musí být zničen.“

5. albedo – bílá, nový život:

Perseus vyrůstá v bezpečí se svou matkou Danae na ostrově Serifos.

6. rubedo – rudá, obětní fáze:

Zeus trestá Caliba změnou podoby za jeho neuvěřitelnou krutost (pochytil a pobil stádo koní – zůstal naživu jen jediný – Paegas, hubil a ničil vše živé v okolí „Měsíční studny“; měl si brát Andromedu – to je teď již nemožné.) Když trpí Calibos, bude i Andromeda. Její nápadníci jsou *upalováni*, pokud neuhodnou hádanku. Thetis přenáší Persea z ostrova Serifos do Joppy. Perseus získává dary od Bohů.

Božské dary Persea:

Boty létající, ve filmu **Paegas, okřídlený kůň**. Duchovní, tvořivá síla, povznášející do výše. „Je to *myšlenka*, která může letět prostorem, a také je nezávislá na čase a prostoru. Předpokladem je psychická pružnost, flexibilita“ (Boháčková, 2000).

Štít (dar od bohyně Athény). Z *vnitřní strany* sloužil jako zrcadlo pro potřebnou *sebereflexi*. Z vnější strany také štít *ctnosti*, kterým se Perseus chránil před útoky a případným zraněním.

Srp/(ve filmu meč). Meč *pravdy*. Důležité je v tomto případě kvalitní ostří, aby Perseus jedním pohybem utnul hlavu Medúse. *Správné rozhodnutí v pravou chvíli*.

Vak, torna (na hlavu Medusy). „*Ohraničení, uzavření* do nějakého prostoru. Hranice, vymezení se. Míra otevřenosti, či izolovanosti vůči druhým. Využití vaku na hlavu Medusy představující *její vědomí*, a tedy *moc, které přišlo na řadu jako poslední*“ (Boháčková, 2000).

Kouzelná přilba, která činí Persea neviditelným. „I naše *představa* je neviditelná – naprosto nezávislá na čase a prostoru. Ve svých představách se můžeme přenést kamkoli a představit si cokoli, pokud to sami sobě dovolíme, či připustíme do svého vědomí, tj. necháme-li své představy překročit práh vědomí, potom lze využít helmy Persea“ (Boháčková, 2000). Také vnitřním zrakem Andromedy mohou vidět – respektive představit si cokoliv.

7. nigredo – černá, temná, rozměňňovací, ztráta:

Calibos se v bažinách utkává s Perseem, který ho v boji znetvoří (usekne mu ruku i s prstenem a zjistí odpověď na hádanku).

8. albedo – bílá, nový život:

Perseus uhodne hádanku a získává ruku princezny Andromedy. Perseus: „*Je to prsten, prsten pána bažin ...tady, na jeho vlastním odporném pařátu. Je konec upalování.*“

9. rubedo – rudá, obětní fáze: královna Kasiopea se hloupě pyšní krásou své dcery Andromedy: „*Ani sama bohyně Thétis není tak krásná jako moje dcera.*“

Thétis: „*Za tuto urážku – na mně a mém synovi si žádám oběť Andromedy.*“

10. nigredo – černá, temná, rozměňňovací, ztráta:

Perseus se vydává do podsvětí, přes řeku Styx, na ostrov zemřelých pro hlavu Medúsy, která

mu má pomoci v boji s mořským netvorem. Tímto hrdinským skutkem se Perseovi podaří zvrátit spirálu smrti ke spirále života – proto je to hrdina.

„Daleko na západě, tam, kde už začíná věčná noc, žijí tři sestry Gorgony. Jsou obludné, křídlaté a místo vlasů mají hady. Dvě jsou nesmrtelné a třetí je smrtelná. Smrtelná Gorgona se jmenuje Medúsa. Kdo se Gorgonám podívá do nehybné, ohyzdné tváře, zkamení.“

(Petiška, 1958)

Úkoly Persea:

Přinést hlavu Medúsy z ostrova zemřelých až na samém konci podsvětí. Hrdina se noří do hloubek nevědomí. A tam musí obstát v nelehké zkoušce – přinést hlavu Medúsy (tj. přinést si zpátky z nevědomí do vědomí *poznání, tj. rozšířit vědomí*). Při pohledu na Medúsu bez potřebné sebereflexe (pohled Persea do štítu) všichni zkameněli.

Perseus musí překročit řeku mrtvých, řeku Styx. Překročení „prahu“ mezi dvěma světy – světem živých a mrtvých. Bytí a nebytí. Práh vědomí a nevědomí.

Gorgonská krajina, kde žije Medúsa. „*Nejzazší kout světa, říše temnoty, rozhraní východu a západu. Místo, kde se stýkají nejzazší protiklady (růže – skála, krása – ošklivost, stáří – mládí, živé – neživé, den – noc, pohyb – strnulost, tělesné – netělesné, minulost – budoucnost, hmota – duch, černá – bílá)*“ (Boháčková, 2000).

Tři Gorgony. „*Tři přináší řešení a nový pohyb vpřed. Tak jako dítě vzniká i budoucnost působením dvou (dvojice). Trojka má v sobě prvek vůle, ideje. Má v sobě cosi bojovného, mužského. Tam, kde se objeví trojka, začne se něco dít, procesy se dají do pohybu a život se začne pohybovat určitým sěrem. Označuje proces zrodu, ať už v dobrém, či zlém*“ (Aeppli, 1995).

Zkamenělí lidé. Fixace, ztuhnutí, ustrnutí, pohřbení zaživa, celkového ochrnutí a ochromení psychického života. Ti, kdož zkameněli, *podlehli svým instinktům, a tedy ztratili schopnost jakéhokoliv náhledu – sebereflexe. Znemožnění dalšího vývoje. Jeden zkameněl na útěku, druhý připraven k boji. Útok a únik patří mezi instinktivní reakce – nikoli vědomé. Neměli pomocníky (dary od bohů), a proto ve zkoušce neobstáli. „Nedošlo k potřebnému propojení, navázání obrazu s instinktem a instinkt tak zůstal bez sebezobrazení. Jinými slovy řečeno došlo ke stotožnění s instinktivní manifestací archetypu. Pomocí všech třech darů může Perseus dosáhnout potřebné sebereflexe, tj. dosáhnout spojení se světem vně. To znamená, že díky svým pomocníkům byl schopen vědomě, záměrně překračovat práh vědomí*“ (Boháčková, 2000).

Motiv sebereflexe. *Schopnost nahlédnout, že to, co vidíme zdánlivě bezprostředně, není věc sama, nýbrž vždy jen její obraz, že tedy její konkrétní podoba je vždy zprostředkovaná naším reflexivním poznáním, které proto nelze od obrazu oddělit. Medúza představuje nejzazší bod poznávacího procesu, kdy reflexivní vědomí je téměř již jen odrazem, nikdy jím však plně nemůže být. Vždy si zachovává charakter obraznosti čili zprostředkovaného poznání.*“ (Starý, 1994).

„Sestupem do nevědomí se vědomí přivádí do nebezpečné situace, neboť se zdá, jako by samo sebe zhaslo. Ti, kdož přirostli ke skalám podsvětí, to znamená, že vědomí pronikající do neznámého duševního prostoru bylo *přemoženo archaickými silami nevědomí*, což je opakování oné kosmické události, kterou bylo objetí nús a fysis...Ona bázeň a odpor, jež každý přirozený člověk vůči příliš hlubokému ponoření do sebe sama pociťuje, jsou v podstatě strachem z cesty do Hádu. Kdybychom pociťovali jen odpor, nebyla by ta záležitost tak zlá. Ve skutečnosti ale vychází z duševního pozadí, právě z onoho temného, neznámého prostoru, jakási fascinující přitažlivost, jež hrozí, že její převaha poroste, čím hlouběji pronikneme. Psychologickým nebezpečím, jež přitom nastává je disociace osobnosti na její funkční komponenty, jako jsou jednotlivé funkce vědomí, komplexy, dědičné jednotky atd.“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).

II.zpátky k fázi rubedo – obětní fáze:

Andromeda je přikována ke skále a očekává svůj osud. Mořská obluda se vynořuje z hlubin, lidé zděšeně prchají. Objevuje se Perseus, staví se před Andromedu a ukazuje mořskému netvorovi Medúsinu hlavu (pohled netvora na Medúsu bez potřebné sebereflexe) – ten rázem zkamení. Přichází na řadu *vědomí Medúsy*, a tedy *moc, kterou má*. Nejzazší bod poznávacího procesu. A mořský netvor tak zkamení v momentě instinktivní reakce – tj. útoku na Andromedu a rozpadne se v prach, který skončí zpátky v moři. Tím je Andromeda zachráněna.

„Moře. Je symbolem *kolektivního nevědomí*, protože pod svou lesknoucí se hladinou skrývá netušené hloubky. Moře je oblíbené místo *zrodu vizí, tj. průlomů nevědomých obsahů*“ (Jung).

12. *albedo* – nový život: Perseus a Andromeda.

.... *Perseus a Andromeda spolu budou šťastni, budou mít krásné syny. A budou moudře vládnout. A aby tento příběh odvahy byl náležitě oslaven, rozkazují, že od této chvíle se stane součástí hvězd a souhvězdí. Ano, Perseus, krásná Andromeda, ušlechtilý Paegas, dokonce i marnivá Kasiopea. Hvězdy navždy ponesou jejich jména. Dokud bude člověk kráčet po zemi, a s úžasem hledět na noční oblohu, bude si připomínat odvalu Persea. Navždy. A i když my bohové budeme jednou opuštěni a zapomenuti, hvězdy nikdy nezhasnou. Nikdy. Budou zářit na věky věků... “* (úryvek z filmu Souboj titánů, 1981)

13. *nigredo* – ztráta: Perseus při hrách nešťastnou náhodou zabíjí vrženým diskem jednoho z diváků – je to jeho děd, král Akrisios. Veštba je naplněna.

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

1. Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu: Perseus nemyslí na nebezpečí, myslí jen na vítězství – na dobrodružství. *Potřeba prospět druhým.*
2. Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob: Získává ruku princezny Andromedy za svoje skutky. *Má ho ráda, přijímá ho.*
3. Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku: Z Persea se stává král, který moudře vládne a žádný nepřítel se neodvážil vtrhnout do jeho země. Hlava Medúsy bránila sladký mír. *Prožívá štěstí, respekt, přijetí, lásku. Je sebevědomý, nezávislý.*

TAT

Charakteristika hrdiny, Persea: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace: Perseus je bojovník. Je statečný a je obdařen kouzelnými dary. I tak jsou zkoušky, které musí podstoupit obtížné. Musí přijít na způsob, jak zachránit Andromedu. Musí se utkat s jejím bývalým snoubencem, který si Andromedu nárokuje. Musí uhodnout hádanku Andromedy. Musí získat hlavu Medúsy (nikomu se to ještě nepodařilo, všichni při pohledu na ni dosud zkameněli), aby přemohl mořskou obludu, které má být obětována Andromeda.

Motivy, sklony, pocity hrdiny, Persea: Perseus chce zachránit Andromedu.

Potřeby hrdiny: potřeba vykonat hrdinské skutky a vysvobodit Andromedu.

Úspěchu: potřeba zvítězit a vykonat hrdinské skutky, potřeba vysvobození Andromedy. 5

Agrese fyzická, sociální: osvobozuje lid Joppy od pána bažin, zachraňuje Andromedu. 5

Dominance: vede své vojáky, a pak i svůj lid. 5

Péče o rodinu: chrání, brání Andromedu – stoupne si před ní v rozhodujícím okamžiku ohrožení. 5

Sexu: teší se z přítomnosti Andromedy. 5

Ulehčení, pomoc, závislost: má božské dary, které mu pomáhají. Potřebuje zjistit, jak přemoci mořskou obludu. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt: zabít Caliba, nebo ho ušetřit. Podruhé ho stejně zabijí – Calibos (asociální agrese) je příliš ohrožující. 5

Emocionální změna: od šťastného a poklidného dětství s matkou Danae na Serifu až po velmi dobrodružnou a nebezpečnou cestu až na samý konec podsvětí – na ostrov zemřelých. Utkává se s těmi nejobávanějšími tvory své doby, s titány. A poráží je. Získává tak Andromedu. 5

Sklíčenost – zažívá vysílení po všech bojích a obavu, že se nedostane včas k Andromedě. 5

Tlaky prostředí na hrdinu:

Afiliace: a) *asociativní:* Perseus má přátele a vojáky, kteří za něj bojují. 5

b) *emocionální:* Získává ruku princezny Andromedy. 5

Agrese: a) *emocionální a verbální:* Thétis ho přemísťuje do Joppy. 5

Dominance:

a) *nátlak, donucování:* Calibos se ho snaží zabít kvůli Andromedě. 5

b) *omezení, překážka:* Thétis – když trpí její syn, bude i Andromeda – žádá její oběť. 5

c) *pohnutka, svádění:* Andromeda ho chce doprovázet na jeho cestě. 2

Péče o rodinu: Zeus – díky němu má božské dary. Také ho postaví před osudným dnem. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. Perseus je s Danae vhozen v truhle do moře. 5

Ztráta. Jeho Andromeda je ohrožena. 5

Fyzické nebezpečí aktivní: Pers. Se utkává na své cestě s různými nebezpečnými bytostmi. 5

Fyzické nebezpečí nesnesitelné: jeho štít mu zachrání život při boji s Medúsou. 5

Výsledky: v tomto příběhu se setkáváme s opravdovým hrdinou, s Hrdinou s velkým H, s Perseem. Tlaky z prostředí jsou na něj obrovské, ale schopnosti, kterými je Perseus obdařen jsou dostačující, aby veškeré tlaky z prostředí (i sebevětší) ustál. Je to hrdinský příběh o velké odvaze a velké lásce, která v rozhodujícím okamžiku nasazuje i vlastní život ve prospěch záchrany milovaného druhého.

3. vrstvy osobnosti:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.) Zabíjí svého děda Akrisia, otce své matky Danae.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Chce získat Andromedu, uhodnout její hádanku a porazit Caliba.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Je silný a odvážný. Chrání a brání ty, které má rád. Je pod ochranou Dia. (Calibos říká své matce, bohyni Thétis: „*Tak potrestej ty, které má Perseus rád.*“)

Srovnání výstupů CCRT a TAT

V prvním bodě vztahové epizody je zachyceno chování Persea, ve druhém bodě je zachycena odpověď Andromedy – její zjevné chování a ve třetím bodě je zachyceno chování Persea. Analýza pomocí TAT je detailnější, tedy analýza vnějších tlaků na hrdinu a jeho vnitřních potřeb.



Obr. č. 14: Perseus – ilustroval Václav Fiala (1958)

3.6. ADAM A EVA

„*Nomen Omen.*“ *Jméno – znamení.*“

Prvotní hřích, vyhnání z Ráje a pád člověka. Nejzchytralejší ze vší polní zvěře, kterou **Hospodin Bůh** učinil, byl **had**. Řekl ženě: „Jakže, Bůh Vám zakázal jíst ze všech stromů v zahradě?“ **Žena** hadovi odpověděla: „Plody ze stromů v zahradě jíst smíme. Jen o plodech ze stromu, který je uprostřed zahrady, Bůh řekl: „Nejezte z něho, ani se nedotkněte, abyste nezemřeli.“ Had ženu ujišťoval: „Nikoli, nepropadnete smrti. Bůh však ví, že v den, kdy z něho pojíte, otevrou se vám oči a budete jako Bůh znát dobré i zlé.“ Žena viděla, že je to strom s plody dobrými k jídlu, lákavý pro oči, strom slibující vševědoucnost. Vzala tedy z jeho plodů a jedla, dala též svému **muži**, který byl s ní, a on též jedl. Oběma se otevřely oči: poznali, že jsou naří. Spletli tedy fíkové listy a přepásali se jimi. Tu uslyšeli hlas Hospodina Boha procházejícího se po zahradě za denního vánku. I ukryli se člověk a jeho žena před Hospodinem uprostřed stromů v zahradě. Hospodin Bůh zavolal na člověka: „Kde jsi?“ On odpověděl: „Uslyšel jsem v zahradě tvůj hlas a bál jsem se. A protože jsem nahý, ukryl jsem se.“ Bůh mu řekl: „Kdo ti pověděl, že jsi nahý? Nejedl jsi z toho stromu, z něhož jsem ti zakázal jíst?“ Člověk odpověděl: „Žena, kterou jsi mi dal, aby při mně stála, ta mi dala z toho stromu a já jsem jedl.“ Proto řekl Hospodin Bůh ženě: „Cos to učinila?“ Žena odpověděla: „Had mě podvedl a já jsem jedla.“ I řekl Hospodin Bůh hadovi: „Protožeš to učinil, buď proklet, vyvržen ode všech zvířat a ode vší polní zvěře. Polezeš po břiše, po všechny dny svého života žrát budeš prach. Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.“ Ženě řekl: „Velice rozmnožím tvé trápení a bolesti těhotenství, syny budeš rodit v utrpení, budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout.“ Adamovi řekl: „Uposlechl jsi hlasu své ženy a jedl jsi ze stromu, z něhož jsem ti zakázal jíst. Kvůli tobě necht' je země prokleta; po celý svůj život z ní budeš jíst v trápení. Vydá ti jenom trní a hloží a budeš jíst polní byliny. V potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se navrátiš.“ Člověk svou ženu pojmenoval Eva (to je Živa), protože se stala matkou všech živých. Hospodin Bůh udělal Adamovi a jeho ženě kožené suknice a přioděl je. I řekl Hospodin Bůh: „Teď je člověk jako jeden z nás, zná dobré i zlé. Nepřipustím, aby vztáhl ruku po stromu života, jedl z něho a byl živ navěky.“ Proto jej Hospodin Bůh vyhnal ze zahrady v Edenu, aby obdělával zemi, z níž byl vzat. Tak člověka zapudil. Východně od zahrady v Edenu usadil **cheruby** s míhajícími plamennými meči, aby střežili cestu ke stromu života. (Gen 3,1 – 24)

Hlavní postavy:

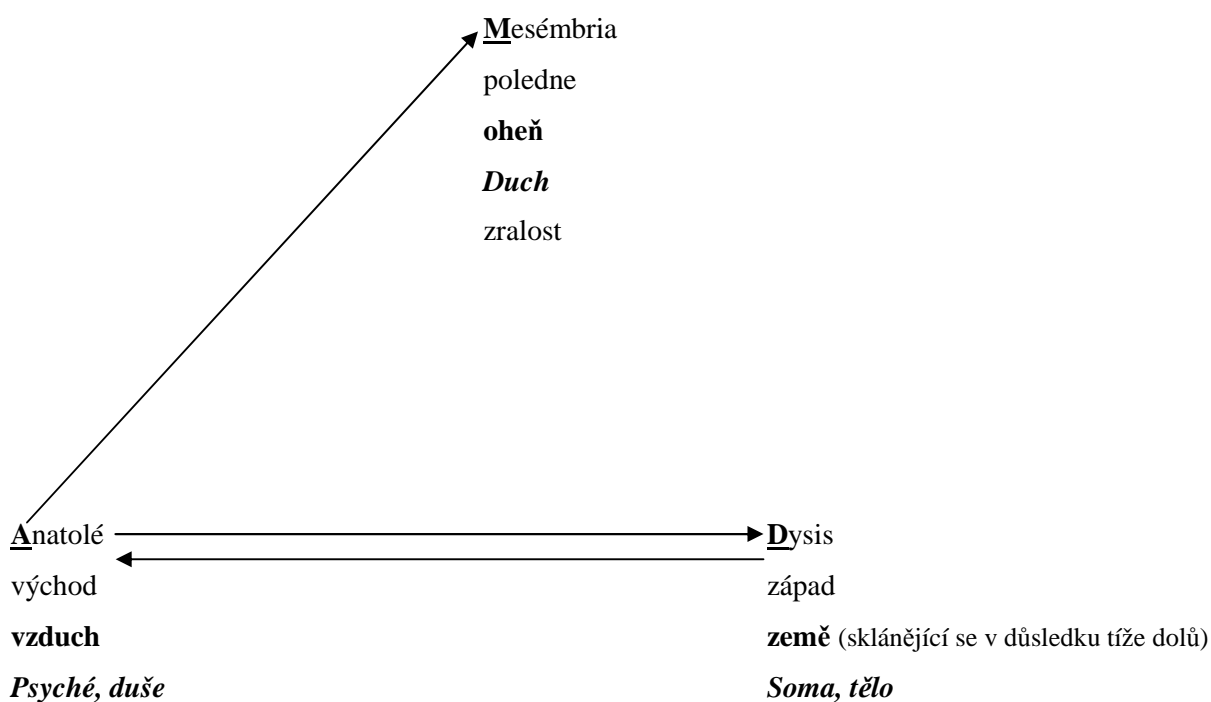
Hospodin Bůh archetyp *moudrého starce*

Adam archetyp *Anima*

„Adam bylo už v hebrejštině jméno symbolické, dá se vysvětlit jako „pozemšťan“. Vznikl z hebrejského názvu *země, hlíny*, prostě pozemského materiálu. Obdobu najdeme v latině ve slovech homo-člověk a humus země, hlína“ (Bauerová, 1992).

Adamás (2. P –mantu; řec., a- značí zápor, damazó – krotím; nepoddajný) – tvrdý kov, ocel; též drahokam, zvláště *diamant* ^(Slovník antické kultury)

„A měj na mysli desku, již psal i Bitos a třikrát veliký Platón a nekonečně velký Hermés, že prvním hieratickým slovem „Thóýth“ se označuje první člověk, vykladač všeho jsoucího a ten, kdo dal všem tělesným věcem jména.... Jenž poslal Herma, který celé hebrejské Písmo převedl do řečtiny a egyptštiny. Tak se tedy první člověk jmenuje u nás Thóýth a u nich **ADAM**, neboť oni jej pojmenovali v řeči andělů. Mezitím jej se zřetelem na jeho tělo symbolicky označili skrze čtyři živly z celé nebeské sféry. Jeho písmeno **A** ukazuje na východ (*anatolé*), vzduch, jeho **D** však na západ (*dýsis*), sklánějící se v důsledku tíže dolů; **M** ukazuje na poledne (*mesémbria*), prostřední z těchto těl, oheň, jehož horkost přechází do prostřední, čtvrté zóny (ke zralosti). Tak se tedy tělesný Adam jmenuje podle svého kolem dokola viditelného utvoření Thóýth; v něm se nacházející duchovní člověk má ale jak vlastní jméno, tak i křestní jméno. To vlastní jméno dosud neznám. Pouze nenaleznutelný Níkotheos je zná. Jeho křestní jméno zní **světlo** (*fós*), z čehož také plyne, že se **lidé nazývali** (*fótes*).“ (C. G. Jung; Představy spásy v alchymii).



Komplementárně **Eva**, z hebrejského *chavvá, havvá*, neboli *živá*. Odpovídající živel **voda. Život**.

Jung píše: „Pak je to černá země, do níž se seje zlato nebo lapis jako pšeničné zrno. To je černá, magicky plodná země, již vzal Adam s sebou z ráje, zvaná též antimon a označovaná jako „černá, černější než černá“ (nigrum nigrius nigro) – *prima materia*.“ (Představy spásy v alchymii)

Eva archetyp Animy, smyslu a života

„Původem z hebrejského slova *chavvá, havvá*, což znamenalo „živá“ a bývá vykládáno též jako „ta, jež dává žít“. Ze stejného semitského základu se vyvinul fénický (panský pozdrav *havé* – buď živ! (obdoba našeho pozdravu buď zdráv!), z něhož přímou cestou vznikl latinský pozdrav *ave!* – v Římě tak často užívaný. Pronášený je stále po celém světě, je počátkem modlitby *Ave Maria*“ (Bauerová, 1992).

Jung uvádí: „Zeus spoutal Prométhea. Po tomto poutu mu poslal ještě další pouto: *Pandoru*, kterou Hebrejci nazývají *Eva*. Podle tohoto alegorického způsobu vyjádření jsou Prométheus a Epimétheus jeden člověk, to znamená duše a tělo.“ (C. G. Jung: Představy spásy v alchymii)

- též **Pandóra**, první žena „všemi dary obdařená“, kterou na rozkaz vládce bohů Dia uhnětl z vody a hlíny bůh Héfaistos. Zeus nařídil, aby všichni bohové a bohyně dali Pandóře něco ze svých darů Pallas Athéna ji naučila ženským pracím. Afrodité jí vzdechla milostné touhy. Bůh Hermés obdařil Pandóru lží, svůdností a jinými nepěknými sklony. Jiní bohové jí propůjčili krásu, líbeznost a svůdnost. Hermés přivedl z příkazu Diova Pandóru Titánu Prométheovi a nabízel mu ji za ženu. Prométheus však nedůvěřoval darům Dia, kterého ve prospěch lidstva několikrát ošidil a pykal pak za to hrozným trestem v podsvětí a Pandóru nepřijal. Varoval dokonce svého bratra, Titána Epiméthea, před Pandórou, byť i byla darem Diovým. Hermés však měl u Epiméthea štěstí. Pandóra otevřela ze zvědavosti skříňku, do které Zeus vložil všechny nemoci, bědy a strasti. Jak to učinila, rozlétla se všechna zla světem a skončil zlatý věk lidstva. Pandóra uzavřela schránku opět podle rozkazu mocného Dia teprve tehdy, když v ní zbyla jen naděje, která už nemohla vylézt jako všechna soužení a trápení. Tak Zeus potrestal lidstvo. (Slovník antické kultury)

Had kolektivní stín archetypu moudrého starce.

Remeš (2004) uvádí: „Našeptávačem vzpoury, která Adama a Evu nakonec přivádí k osamělosti, utrpení a smrti, byl ďábel (vystupující v příběhu pod obrazem hada). Apeluje na jejich pocit vlastní důležitosti: „Budete jako bohové.“ A oni místo dospělého prozkoumávání Božích příkazů z hlediska jejich prospěšnosti a logiky jeho sugesci uposlechnou.“

„Had sám je velmi složitým dvojznačným symbolem: spojuje ženský princip – vodu a zemi, kde se pohybuje, s principem mužským skrze falický tvar svého těla a rozeklaný jazyk, který je často chápán jako symbol ohně. Had je také symbol plodivé přírodní síly a manžel Bohyně-

Matky, proto je had spojen v příběhu s Evou. Jako Uroboros nemá rozlišené pohlaví a i ve své staré, antropomorfní podobě býval androgynní, tj. oboupohlavní, či lépe řečeno vymykal se omezení pohlaví. Je symbolem života i smrti, symbolem smrti a znovuzrození, protože dovede svléci svou starou kůži a „zrodit se znovu“. Had představuje věčný koloběh života, princip východních náboženství. Jahve je bůh patriarchátu, mužského principu, spíše intelektu a vědomí než instinktu nebo přírodního principu. Pozemský život, žena, sex jsou pro západní náboženství, tj. judaismus, islám, křesťanství, hříšné a méněcenné. Cesta ke spáse vede přes poznání Boha, nikoli skrze splynutí s Ním jako na Vychodě. Tak si Západ zvolil strom poznání a Vychod strom nesmrtelnosti“ (Heffernanová, 1995).

cherubíni, andělé – poslové Boha (podobně jako je Hermés) – symbol Ducha, jako strážce vchodu do Edenu

Plamenné meče – plamen jak už bylo řečeno výše je symbolem Ducha a meč symbolizuje nezvratné rozhodnutí Boha. Pro člověka není již možné tuto hranici překročit – jednou provždy mu je Ráj zapovězen.

strom poznání dobrého a zlého a nesmrtelnosti; „Bible neříká, k jakému rostlinnému druhu měl náležet strom stojící uprostřed rajske zahrady. Řekové si domýšleli, že šlo o fíkovník, Židé hovořili o vinné révě, v pravoslaví se uvažovalo o pomerančovníku a v západním křesťanství o jabloni. Důvod byl prostý: Jablko se řekne latinsky *mallum* a *mallum* znamená zlo. Právě homonymita slova zlo a jablko vedla k představě, že stromem poznání dobrého a zlého musela být jabloň. A protože v lidové tradici byla za podstatu prvotního hříchu vždy považována sexualita, pocházela odtud také dávná symbolika jablek coby obrazu sexuálního sblížení.

Poznáním získává člověk nad věcmi moc. Poznání dobrého a zlého vyjadřuje symbolický nárok mít moc nad rozhodováním v oblasti morálky. V tomto smyslu vyjadřuje jedení plodů ze stromu poznání dobrého a zlého vzpurnou touhu člověka „být jako Bůh“, tedy touhu, aby si člověk sám mohl stanovovat, co je dobré a zlé. Krátce řečeno: v příběhu o pádu prvního člověka se vyjadřuje předsvědčení o zhoubnosti lidské touhy si stanovovat sám podle své libovůle základní etické hodnoty a normy.“ (Remeš, 2004).

„Jablka sváru“ je v této souvislosti zajímavý obrat.

Transformace

„*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.*“
Pomni, člověče, že prach jsi a v prach se obrátíš.“
 (Genese, kap. 3, v. 19b, boží ortel nad Adamem a tím nad celým lidstvem.)

1. *albedo* – bílá, nový život

Adam a Eva v ráji. Jsou milováni Bohem a žijí bezstarostný, nevědomý život.

Remeš píše: „Normální nepatologický vývoj osobnosti směřuje ke stále větší citlivosti a schopnosti vnímat sebe samu a druhé lidi očima druhých lidí, ba dokonce nahlížet sebe i druhé jakoby očima někoho třetího. Cílem člověka je žít v dialogu, setkání s bližním ve vztahu já-ty, ale to je v pravém protikladu, co vidíme v příběhu o Adamovi a Evě.“

2. *rubedo* – rudá, obětní fáze:

Eva uposlechla hlasu Hada a utrhla plody ze stromu poznání uprostřed Edenu. Podala je též Adamovi, a tak se jim otevřeli oči a poznali, co je dobré a co je zlé. Zjistili, že jsou nazí a pocítili stud, a tak si spletli fíkové listy a přepásali se jimi. Stalo se. Prvotní hřích – neuposlechli nařízení Boha neokusit ze stromu poznání.

Dále Remeš (2004) uvádí: „V rozhovoru s Bohem se ani Adam, ani Eva nepostaví za svůj čin. Racionálně ho nevysvětlí, vymlouvají se, vzájemně se shazují a svádějí jej jeden na druhého. „*Žena mi dala z toho stromu a já jsem jedl,*“ říká Adam. „*Had mě podvedl a já jsem jedla,*“ vymlouvá se Eva. Jejich vzpoura je krok po kroku vede do osamělosti a sobectví.“

3. *nigredo* – černá, temná, rozměňňovací fáze:

I řekl Bůh **hadovi**: „*Bud' proklet... Polezeš po břiše, po všechny dny svého života žrát budeš prach. Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.*“

Ženě řekl: „*V bolestech budeš rodit. Budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout.*“

Adamovi řekl: „*Uposlechl jsi hlasu své ženy a jedl jsi ze stromu, z něhož jsem ti zakázal jíst. Kvůli tobě nechť je země prokleta; po celý svůj život z ní budeš jíst v trápení. Vydá ti jenom trní a hloží a budeš jíst polní byliny. V potu tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrástíš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se obrátíš.*“

Vyhnání Adama a Evy z Ráje. Ztracení Ráje. Návrat k bezbřehému štěstí a životu bez starostí je jim i jejich potomkům navždy ztracen.

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

1. Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu:

Dodržet slib Bohu a nejíst plody ze stromu poznání. Být milovaný Bohem.

Ale také být jako Bůh a poznat, co je dobré a co je zlé.

2. Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob:

Bůh proklel Hada. Evě řekl, že v bolestech bude rodit a Adamovi, že v potu tváře bude získávat svůj denní chléb. A vyhnal je z Ráje.

3. Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku:

Zažívají zahanbení (jsou nazí) a pocity viny (neuposlechli příkazu Boha a ten je za to potrestal). Adam a Eva zažívají zranění, bolest a odmítnutí. Bůh je jednou provždy vyhnal z Ráje.

TAT

Charakteristika hrdiny: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace:

Poslechnout našeptávání Hada a pojíst ovoce ze stromu poznání a být tak chytrý jako Bůh, anebo dodržet příkaz Boha a nejíst ze stromu poznání.

Motivy, sklony, pocity hrdiny:

Zvědavost, touha po poznání – vědět také tolik, co ví Bůh.

Potřeby hrdiny:

Ponížení, pokoření: Jsou Bohem vyhnáni z Ráje. 5

Úspěchu: poznat a vědět, co ví Bůh. 5

Agrese emocionální a verbální: Had mě navedl. 5

Agrese fyzická a sociální: „Polezeš po břiše, po všechny dny svého života žrát budeš prach.“
5

Dominance: Eva ovlivňuje chování Adama – tím, že mu dá pojíst ovoce ze zakázaného stromu. 5

Sexu: Těší je společnost druhého. Eva byla stvořena z žebra Adama, aby nebyl sám. 5

Ulehčení, pomoc, závislost: Adam i Eva jsou závislí na vůli boží. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt: Poslechnout příkazu Boha a nejíst ze stromu poznání, nebo vyslyšet Hada a podlehnout pokušení, aby znali tolik, co Bůh. 5

Emocionální změna: od bezstarostného, poklidného života v Ráji, přes porušení božího příkazu a spáchání prvotního hříchu až k vyhnání z Ráje s ortelem nad Adamem a tím i všemi lidmi: „Prach jsi a v prach se obrátíš.“ V potu své tváře budeš jíst chléb.“

Evě: „V bolestech budeš rodit.“

Sklíčenost: vyhnání z Ráje. 5

Tlaky prostředí na hrdinu:

Afiliace: a) asociativní: Jsou v Ráji. 5

b) emocionální: Eva má Adama a Adam Evu. 5

Agrese: a) emocionální a verbální: Bůh se hněvá na Evu i Adama, že porušili zákaz. 5

b) fyzická a sociální: jsou Bohem vyhnáni z Ráje. 5

Dominance:

a) nátlak, donucování: zákaz pojíst ovoce ze stromu poznání, aby nezemřeli 5

b) omezení, překážka: cherubíni brání vstupu do Edenu plamennými meči 5

c) pohnutka, svádění: Had pokouší Evu, aby pojedli ze stromu poznání 5

Péče o rodinu: Bůh chrání Adama i Evu zákazem. 5

Odmítnutí: Bůh vyžene oba z Ráje kvůli porušení zákazu. 5

Nedostatek, ztráta, škoda: Adam i Eva ztrácí možnost žít v Ráji nesmrtelný a bezstarostný život. 5

Fyzické nebezpečí aktivní: „V bolestech budeš rodit.“

„V potu tváře budeš jíst chléb.“ 5

Fyzické nebezpečí nesnesitelné: „Prach jsi, v prach se obrátíš.“ 5

3. Vrstvy osobnosti:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.)

Skrývání úzkosti a pocitů nepříjatelnosti a bezvýznamnosti. (Jsme nazí!)

Remeš (2008) píše: A právě v *pocitu nepříjatelnosti* tkví jeden z nejmocnějších zdrojů lidské úzkosti, která nám brání, abychom chovali k ostatním spontánní city. Místo toho hledáme cesty, jak se se svojí úzkostí a pocity nepříjatelnosti skrývat. Jednou se tváříme, že jsme moudří, pracovití a laskaví, jindy se vrhneme do horečnaté práce, případně utíkáme k mocenským manipulacím, alkoholu, či k ironickému žertování. A jindy zase utíkáme k fyzickým nebo psychickým nemocem.

Na samém dně lidských problémů a starostí leží *pocit bezvýznamnosti* („jsem nahý“). Z něj vyplývá úzkost a strach, že člověk nebude přijat ani lidmi, ani světem, ani Bohem („bál jsem se“). Proto, aby si zajistil přijetí, ukrývá své skutečné já, přestává žít autenticky a hraje „role“ („ukryl jsem se“). Jednou se utíká k láskyplné oddanosti a snaží se přilnout k nejsilnější osobě, kterou kolem sebe má. Jindy se pokouší o vzpouru a boj. A jindy se zase může pokusit vytěsnit ostatní ze svého vnitřního života a emocionálně se od nich distancovat.

Ve zdravých mezilidských vztazích se kroky „k“ ostatním, „proti“ nim, nebo „od“ nich navzájem nevylučují. Pokud se ale tyto kroky stávají extrémními, ulpívavými a strnulými, stávají se podle Crabba mocným zdrojem bolestí a utrpení.“

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně).

Být tak chytrý jako Bůh. Vědět, co ví on. Co je dobré a co je zlé.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování)

Pojedli ze stromu poznání přes výslovný zákaz Boha.

Výsledky:

Příběh Adama a Evy je příběhem o prvotním hříchu, o pádu člověka a vyhnání z Ráje.

Zákazem Boha nejíst ze stromu poznání jsou Adam a Eva chráněni před smrtí a životem v bolesti a utrpení.

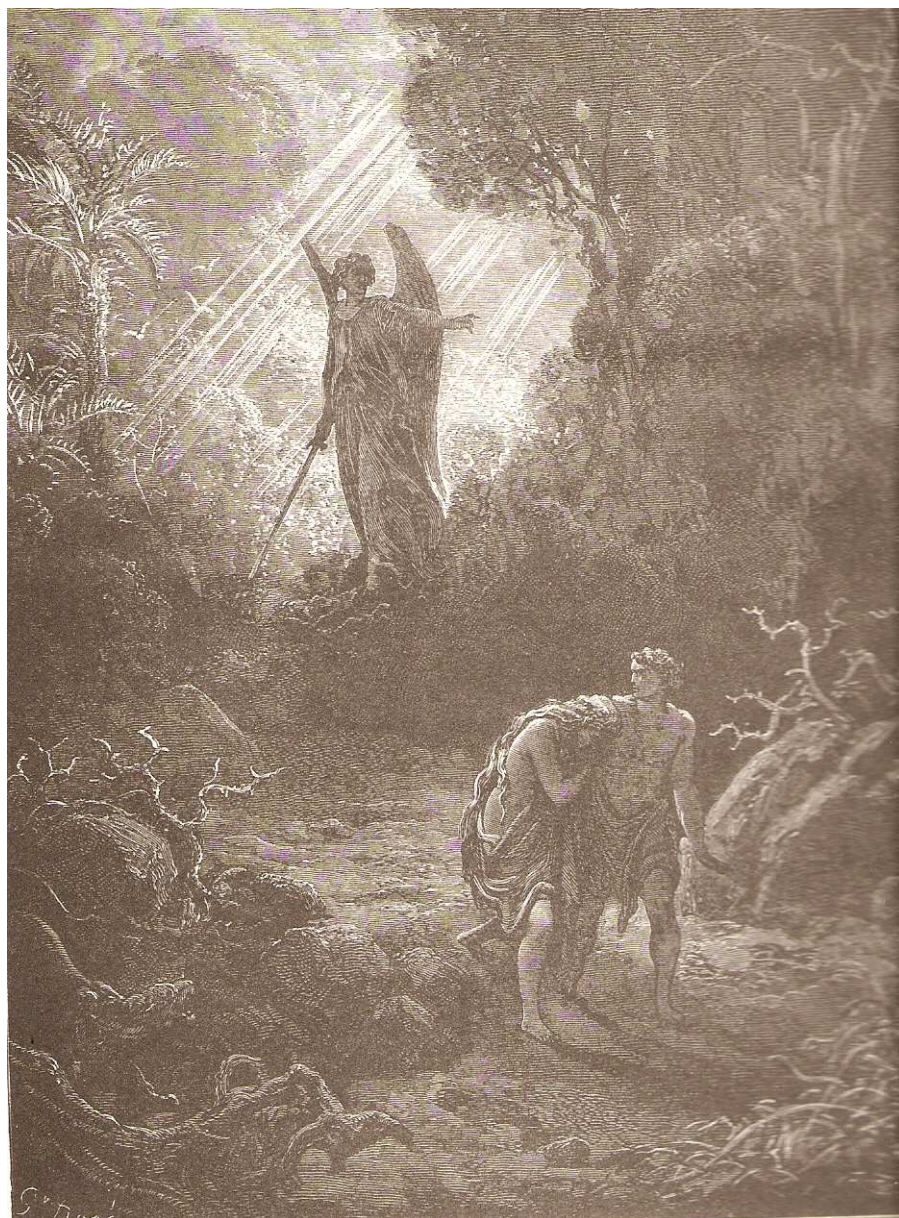
A příběh se stále opakuje v našich životech v různých obměnách. Jsme to my. My jsme Evy a my jsme Adamové. Jsme to my, kdo znovu a znovu nasloucháme našeptávání Hada a porušujeme dávné sliby - ze zvědavosti, z dychtivosti po tom být lepší – být jako Bůh a vědět to, co ví jen on. Pýcha předchází pád. A pak jsme nevyhnutelně trestaní a zranění za naše hříchy, za naše chyby.

Srovnání výstupů CCRT a TAT

V tomto příběhu myslím, že je přínosnější analýza pomocí metody TAT, která krásně odhalila vnitřní vrstvu osobnosti, a tím i samé jádro příběhu, který je také o pocitech bezvýznamnosti a nepřijatelnosti. Je příběhem, který nám vypráví o konci „zlatého věku lidstva“. O době, kdy sex byl ještě čistý. O studu, za kterým se skrývá strach z odmítnutí. Remeš (2004) píše: „Důvodem tohoto strachu však není pocit viny (jsem „špatný“), ale pocit až směšné „nicotnosti“ (pod vnější slupkou nejsem „nic“). Pozitivní hodnota studu spočívá v tom, že jde o emoci, která nevypovídá tolik o naší dostačivosti či nedostačivosti jako spíše o situacích, v nichž bychom mohli dojít zranění. Stud signalizuje míru ohrožení, pokud se v přibližování druhým lidem otevíráme nad bezpečnou hranici své intimity. V tomto smyslu je stud prospěšná emoce, která jako každá jiná emocionální kontrolka hlásí: „POZOR! Můžeš být zraněn!“ Stud je však naší intrapsychickou kontrolkou i v jiném, hlubším smyslu. Ukazuje na naši přílišnou identifikaci se sociální rolí, postavením, jungiánskou personou či jakoukoliv jinou vnější slupkou. Neudivuje, že představuje emoci, která je v dnešní době silně tabuizována. Dnešní lidé se zhusta nestydí mluvit o sexualitě, ale často se stydí mluvit o svém studu. Protože se bojí, že by mohli vypadat trapně, nezrale a hlavně „nicotně“ (Remeš, 2004).

Příběh také vypráví o nevyhnutelném údělu muže a ženy. Poselství Evě: „*V bolestech budeš rodit. Budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout.*“

Adamovi: „*V potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se obrátíš.*“



Obr. č. 15: Gustav Doré (1866)

3.7. KRÁL OIDIPUS

FREUDŮV LATENTNÍ PŘÍBĚH

Oidipus: „Nebudete zřít to, co jsem spáchal, co jsem strpět musel...”

(Sofokles)

Oidipus, syn thébské **krále Láia** a jeho ženy **Iokasty**. Láios chtěl svého syna zahubit, poněvadž věštba zvěstovala, že ho zabije jeho vlastní syn. Pastýř, který měl nešťastné dítě zabít na hoře Kitnairónu, se však slitoval a dal dítě služebníkovi korintského krále. Král **Polybos a jeho žena Meropé** byli bezdětní a Oidipa vychovali jako vlastního syna. Přátelé se Oidipovi vysmívali, že není vlastním synem královým. Uražený jinoch se odebral do Delf, aby zvěděl pravdu o svém původu. Kněžka **Pýthie** mu však neodpověděla jasně – věštila jen, že nešťastný zabije svého otce a ožení se se svou matkou. Oidipus se proto nechtěl vrátit do Korinthu, aby nezpůsobil zkázu svých dobrodinců. *Nevědomky však pomáhal ke splnění svého strašného osudu.* Na cestě do Boiótie se střetl se svým otcem, kterého neznal a v hádce ho zabil. Na další cestě dospěl do Théb. Království sužovala **Sfinx** – tuto obludu seslala bohyně Héra, aby hubila obyvatele města. Oidipus rozluštil hádanku Sfingy, a ta se sama zahubila. Vděční občané provolali Oidipa za krále a ovdovělá Iokasté mu podala svou ruku. I další část věštby se tak vyplnila. Iokasté porodila Oidipovi syny – **Eteokla a Polyneika a dcery Antigonu a Isménu**. Po dvacetileté šťastné vládě stihly království těžké bědy. Nelítostný *mor* kosil občany království a jeho řádění nebylo konce. Oidipus vyprosil radu v Delfách, jak se této hrůzy zbavit. Věštba zvěstovala, že *mor neustoupí, dokud nebude z království vypuzen vrah krále Láia*. Postupně vycházela pravda na světlo, zejména **věstec Teiresiás** ukázal Oidipovi, čeho se nevědomky dopustil. Iokasté se oběsila. Oidipus se sám potrestal, vypíchl si oči. O konci Oidipově se báje liší. Nejrozšířenější vypráví, že nešťastného otce vyhnali vlastní synové, Oidipus je proklel a synové pak těžce odpykali svůj čin. Jediná Antigóné neopustila otce a provázela ho na jeho bludné cestě, kde Oidipus našel mír v posvátném **háji Erínyjí**, s nimiž se smířil. Podle věštby měla jeho smrt *přinést štěstí té zemi, ve které zemře* a bude mít svůj hrob. Athénský **král Théseus** poskytl vyvrženému Oidipovi ochranu, a proto jedině on směl být přítomen na tajném místě, kde Oidipus sestoupil do podsvětí. (Slovník antické kultury)

AISCHYLOS ŘEKL: „*Omne verum simplex. Vše pravdivé je jednoduché.*“

V HLAVNÍCH ROLÍCH:

KRÁL LAIOS, (TÉŽ KREON)/JAKUB FREUD (OTEC SF)	<i>STÍN MOUDRÉHO STARCE</i>
KRÁLOVNA IOKASTÉ/AMÁLIE NATHANNOVÁ (MATKA SF)	<i>STÍN VELKÉ MATKY-ANIMA SF</i>
KRÁL POLYBOS (PĚSTOUN) OIPIA, (TÉŽ TEIRESIÁS)	<i>ARCHETYP MOUDRÉHO STARCE</i>
KRÁLOVNA MEROPÉ (PĚSTOUNKA) OIPIA	<i>ARCHETYP VELKÉ MATKY</i>
OIPIUS/SIGMUND FREUD	<i>ANIMUS</i>
ANTIGONA/ANNA FREUDOVÁ (DCERA SF)	<i>ANIMA, ARCHETYP SMYSLU A ŽIVOTA</i>
ISMENE/SOFIE FREUDOVÁ (DCERA SF)	<i>STÍN ANIMY</i>
ETEOKLES, POLYNEIKES/(SYNOVÉ SF)	<i>STÍNY ANIMA</i>
PÝTHIE/INTUICE A PRONIKAVÝ INTELEKT SF	
SFINX/NEVĚDOMÍ SF, KTERÉ MU DÁVÁ HÁDANKU A NÁSLEDNÁ SEBEANALÝZA, TJ. ODPOVĚĎ	
- OIPIUS BYL PRVNÍ, KOMU SE PODAŘILO UHODNOUT HÁDANKU SFINGY/PODOBNĚ SF	
MOROVÁ RÁNA/I. SVĚTOVÁ VÁLKA	
OIPIOVA POUŤ DO HÁJE ERINYÍ/ODCHOD SF DO ANGLIE	
KRÁL THESEUS/WINSTON CHURCHILL	
ERÍNYE, BOHYNĚ POMSTY A ZLÉHO SVĚDOMÍ/SMÍŘENÍ SE S NIMI A SMRT OIPIA/FREUDA	
Dcery bohyně Gáie, která je zrodila z krve vytékající z rány Urana, když ho zmrzačil Kronos.	
Služebnice boha podsvětí Háda a jeho manželky Persefony. Erínye byly tři: Alléktó -	
„stále se hněvající“, Tísífoné – „mstitelka vražd“ a Megaira „závistivá“. Tyto hrůzostrašné	
bohyně krutě pronásledovaly každého zločince. (Slovník antické kultury, 1974), (Mertlík, 1972).	
OIPIUS: SYMBOL VYPÍCHNUTÍ OČÍ, OSLEPENÍ (NEMŮŽE VIDĚT...BYL SLEPÝ A „NEVIDĚL“) –	
SEBEPOTRESTÁNÍ, SEBETRÝZNĚNÍ/	
SF: RAKOVINA ČELISTI (NEMŮŽE MLUVIT... BYL „NĚMÝ“ A NĚCO NEVYSLOVIL)	
Na začátku kariéry Freuda zajímaly účinky kokainu – především anestetické, tedy jeho	
z n e c i t l i v u j í c í účinky, tj. pomáhal lidem necítit bolest. Tvrdě pracoval, aby se vyhnul	
pocitům. Naopak – když umíral v hrozných bolestech, odmítal léky na snížení bolesti. Až ve	
finále požádal svého lékaře o morfin, prožívat další muka bylo již zbytečné. Smířil se	
s Erínymi.	

OKAMŽIKY TRANSFORMACE V EMOČNÍM PROŽÍVÁNÍ OIDIPA

„*Odi et Amo.
Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*“

„*Nenávidím a miluji. Proč tak činím, možná se ptáš.
Nevím, ale cítím, že to tak je a mučím se tím.*“
(G. Valerius Catullus, Ad. Lesbiam 85)

1. *nigredo* – černá, temná, rozměňovací fáze: „Labdakův syn Laios, král v Thébách, se provinil proti Pelopově synu a Zeus prohlásil věštírnou, že bude-li mít s chotí Iokaste syna, zabije syn otce a ožení se s matkou“ (Dorazil, 1947);

2. *rubedo* – rudá, obětní fáze: Královně se narodil chlapec. Má být odnesen do hor a ponechán šelmám na pospas.

3. *albedo* – bílá, nový život: pastýři se chlapečka zželelo a odnesl jej ke svému známému, který pásal stáda korinthského krále a chlapci dal jméno Oidipus; Korinthský král byl bezdětný. Dítě se mu líbilo, a tak ho přijal k sobě do paláce a vychovával ho jako vlastního.

4/1. *dvojitě nigredo* – černá, temná, rozměňovací fáze: když Oidipus dospěl, byl prchlivý. V hádce se dozvěděl, že není synem krále – podivná myšlenka mu vzala klid. Šel do Delf, kde mu věštba odhalila děsnou budoucnost: „*Prchej před otcem*“ *Setkáš-li se s ním, stihne ho z tvých rukou smrt a oženíš se s vlastní matkou*“ (Petiška, 1958).

5/2. *dvojitě rubedo* – rudá, obětní fáze: Oidipus si umínil, že se vyhne městu, kde žili jeho pěstouni, které pokládal za své rodiče. Dal se na opačnou stranu. Báł se, že by se v Korinthu mohla splnit slova věštby. Jednoho dne se na své úzké cestě setkal s vozem. Na voze byl nějaký stařec a dva služebníci. Volali na Oidipa, aby uhnul z cesty – ten neustoupil a dostal se s nimi do prudké hádky. Stařec udeřil Oidipa do hlavy a prchlivý Oidipus starce zabil – tím si schladil hněv a pokračoval v cestě.

6/3. *Dvojitě albedo* – bílá, nový život: V Thébách uhodl hádanku Sfingy, která sužovala město, a tím získal ruku královny Iokaste. Stal se vládcem v Thébách a královně se narodili dva synové, Eteokles a Polyneikes a dvě dcery, Antigone a Ismene. Nikdo netušil, že Oidipovy děti jsou zároveň jeho bratry a sestrami.

7/1. *Trojitě nigredo* – morová rána. Morová smrt řádila v Thébách.

Zpráva z Delf zněla: *Vrah krále Laia žije v našem městě. Mor ustoupí tehdy, až bude viník potrestán.* „(Petiška, 1958)

Oidipus dal zavolat slepého Teiresia, kterého bohové obdařili prorockým duchem – ten odmítal přijít, a pak řekl Oidipovi: „*Někdy je lépe nevědět, než vědět*“ (Petiška, 1958).

8/2. *Trojité rubedo* – Teiresias: „*Nehledej vraha, když jsi vrahem sám. Ty jsi zavraždil krále Laia a vlastní matku sis vzal za ženu!*“ (Petiška, 1958)

Oidipus pobíhal po městě a prosil občany, aby ho usmrtili a zbavili tak město neštěstí. Ale Thébané svého krále litovali, necítili k němu nenávist. Oidipus se rozhodl potrestat vlastní rukou. Zlatou jehlicí oběšené královny Iokaste si vypíchl oči.

Sofokles: „*Líčí události, jež se sběhly, takto: „Když pobouřena vběhla do domu, hned rovnou do ložnice pádila, rvouc si vlasy oběma rukama. I uzamkla se sama v pokoji a volá Laia dávno mrtvého a vzpomíná si dávných objetí, jichž plodem zhynul sám a matku, ji, tu nechal v hříchu rodit synu svému. A loži klnula, kde zrodila k své bídě z chotě chotě, z dítěte své děti. Jak pak skonala, již nevím; smrt její nemohli jsme sledovat. Bylť vrazil náhle dovnitř Oidipus, a na něj hleděli jsme, kterak řádí. On pobíhaje volal po meči a hledal ženu, ne, ach, ženu, ne, však rodné lůno své i dětí svých. Co zuřil, snad mu démon prozradil, kde jest, z nás nikdo, kdož jsme byli tam. I vzkřikl děsně, skočil, jak by mu kdos cestu značil, přímo na dveře a vyvrátiv je z čepů vpadl dovnitř – a tam jsme uviděli jeho choť, krk v provazové smyčce, oběšenu. On zařval strašně, když ji zočil tak, a uvolní hned provaz, nešťastník. Tak leží nebohá tu na zemi – a on – ach, to byl strašný pohled pak! On strhl zlaté sponky s jejich rouch a vzav je vrazil si je do očí a přitom volal: „Nebudete zřít to, co jsem spáchal, co jsem strpět musel...“ Tak nařikaje stále pod víčka se bodal. Zřítelnice krvavé mu tekly po lících, a kapkami jich neskrápěly: prudkým přívalem se snášel černé krve lijavec... Tak pohostila je oba zkáza zlá, a v ní se muž i žena spojili*“ (Sofokles).

9/3. *Trojité albedo*. S poutnickou holí vyšel Oidipus z Théb. Doprovázela ho dcera Antigone. Ta jediná nechtěla otce v neštěstí opustit.

„*Občané mé vlasti thébské, hleďte, zde jest Oidipus, který hádanky znal luštit, nejmocnějším mužem byl, k jehož štěstí kdekdo v obci vzhlížel zrakem závistným: ejhle, v jakou propast hrůzy srazila jej sudba zlá! Proto tvora smrtelného, který ještě hledí vstříc poslednímu dni své sudby, neblahoslav nikdo dřív, pokud nedosáhne cíle života, zlem nedotčen!*“ (Sofokles)

V Thébách mezitím soupeřili o moc Oidipovi synové Eteokles a Polyneikes. Měli se po roce střídat ve vládě, ale Eteoklovi se podařilo upevnit moc a bratr Polyneikes musel před ním uprchnout.

„Oba byli horkokrevní po otci Oidipovi a neústupní. Věštba předpověděla, že válku vyhraje ten, s kým půjde Oidipus. Začali po otci pátrat a poprvé po dlouhé době se starali o to, kde putuje“ (Petiška, 1958).

Ten byl nedaleko Athén s Antigonou, na okraji háje Erinyí. Byl u cíle. Setkal se tam s Théseem, který ihned poznal Oidipa a nabídl mu, že ho vezme do Athén, kde může v klidu prožít své stáří. Oidipus to odmítl, protože věděl, že je u cíle a brzy odejde do říše stínů. Poprosil o nové roucho, aby tu slavnostní chvíli nevítal v zaprášených starých šatech.“

Oidipus odmítá pomoci oběma synům v bratrovražedném boji. *„I moje slepé oči vidí krev bratra na tvém meči“ (Petiška, 1958).*

10/1. *Čtverné nigredo.* Oidipus umírá a země se za ním „tiše zavřela“ – nikdo nenalezl jeho tělo. Eteokles a Polyneikes podléhají bratrovražednému boji – společně vydechli duši.

Antigona přes výslovný Kreontův zákaz pohřbívá tělo bratra Polyneika.

11/2. *Čtverné rubedo.* Kreon trestá Antigonu. Dává příkaz, aby dívku odvedli a zazdili živou ve skalní sluji. Kreontův syn Haimon, ženich Antigony, chce na místě zabránit rozsudku otce. Věstec Teiresias varuje krále Kreona před jeho krutým rozhodnutím – toho náhle přepadne úzkost z trestu nesmrtelných bohů. Zapřahá a tryskem jede k jeskyni. Cestou se dozvídá hroznou zprávu, že se Antigone v jeskyni oběsila a jeho syn Haimon se před mrtvou nevěstou probodl mečem. Když se o neštěstí dozvěděla Kreontova manželka, zvolila dobrovolně smrt. *„Jak rád by byl Kreon všechno napravil, jen kdyby mrtví opět ožili. Ale takový je osud tyranských králů. Mohou jediným rozhodnutím naráz zničit štěstí a životy svých poddaných, ale žádným rozhodnutím nemohou naráz štěstí poddaných obnovit a nikdy nedovedou mrtvým vrátit život“ (Petiška, 1958).*

Narativní linie s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem (angl. *core conflictual relationship theme*) dle konceptu Luborskeho et al (1994).

Z popisu obvyklých interakcí Oidipa, které se vynořují v průběhu příběhu hlavního hrdiny, vyplývají následující **komponenty vztahové epizody**:

- Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny příběhu, Oidipa:
Zjistit svůj původ. Kdo jsou jeho rodiče?
Potřeba být znovu vyrovnaný, něco vyřešit a cítit se opět komfortně.
- Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob:
Pýthie: Prchej před otcem! Setkáš-li se s ním, stihne ho z tvých rukou smrt a oženíš se s vlastní matkou“ (Petiška, 1958).
Zranění, bolest.
- Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku:
Dobrovolně opustil „domov“ a vydal se na opačnou stranu, aby se nenaplnila zlá věštba. Ale tím nevědomky napomáhal ke splnění osudu, protože mu šel vlastně vstříc.
Úzkost a strach. Zklamání.
- ❖ Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu
Uhodnout hádanku Sfingy.
Potřeba pomoci, prospět druhým, být dobrý.
- ❖ Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob
Sfinga dává Oidipovi hádanku, kterou ji poradily Músy.
Hrozba bolesti, smrti. Sfinga Oidipa zkouší – kontroluje ho a je připravena ho potrestat.
- ❖ Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě myšlenek, emocí, chování či příznaku:
Oidipus uhodne hádanku Sfingy, osvobozuje tím Théby a získává tak ruku královny Iokasté. Spokojeně vládne v Thébách. Královně se postupně narodí dva synové a dvě dcery. *Je šťastný, milovaný, respektovaný, přijímaný. Sebejistý, nezávislý, sebeřídící.*

➤ Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu

Pomoci Thébanům od morové rány. Zjistit, za co je Bohové trestají.

Potřeba prospět druhým, pomoci, být dobrý.

➤ Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob

Odpověď z Delf zní: „Vrah krále Laia žije v našem městě. Mor ustoupí tehdy, až bude viník potrestán“ (Petiška, 1958).

Teiresias: „Nehledej vraha, když jsi vrahem sám. Ty jsi zavraždil krále Laia a vlastní matku sis vzal za ženu!“ (Petiška, 1958).

Bolest, úzkost, strach, slabost. Zranění.

➤ Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě

myšlenek, emocí, chování či příznaku: „Nebudete zřít to, co jsem spáchal, co jsem strpět musel...“ a vypíchl si oči. „Občané mé vlasti thébské, hleďte, zde jest Oidipus, který hádanky znal luštit, nejmocnějším mužem byl, k jehož štěstí kdekdo v obci vzhlížel zrakem závistným: ejhle, v jakou propast hrůzy srazila jej sudba zlá! Proto tvora smrtelného, který ještě hledí vstříc poslednímu dni své sudby, neblahoslav nikdo dřív, pokud nedosáhne cíle života, zlem nedotčen!“ (Sofokles)

Vinný, zahanbený, sebepotrestání, sebetrýzeň.

▪ Přání, potřeby a úmysly hlavního hrdiny/hrdinky příběhu

Oidipus hledá háj Erynií, bohyní pomsty, aby se s nimi smířil.

Potřeba pomoci, požehnání, odpuštění.

▪ Zažívaná, anticipovaná či imaginární odpověď významné druhé osoby/osob

Došel svého cíle za pomoci své dcery, Antigony. Smířil se s Erýniemi.

Smíření, odpuštění.

▪ Anticipovaná či následná odpověď hlavního hrdiny/hrdinky příběhu (Self) ve formě

myšlenek, emocí, chování či příznaku: Oidipus umírá v tichosti, důstojnosti a smíření, aniž by požehnal kterémukoliv ze svých synů – nepodpořil ani jednoho v jejich bratrovražedném boji. Oidipus: „I moje slepé oči vidí krev bratra na tvém meči.“

Zažívá přijetí (králem Theseem) a odpuštění (od Erýnií).

TAT (Murray)

Charakteristika hrdiny, Oidipa: vnitřní endopsychické téma, interní dramatická situace:

rozhodnutí vydat se na pouť, co nejdál od domova, aby se nesplnila děsná věštba.

Tímto rozhodnutím naopak nevědomky napomáhá naplnění předem určeného osudu, neboť netuší, že se vzdaluje od svých pěstounů a blíží se ke svým biologickým rodičům.

Motivy, sklony, pocity hrdiny: motiv vyhnout se svému otci, aby ho nezabil. Motiv vyhnout se své matce, aby se mu nestala ženou. Vyhnout se věštbě a zvítězit nad osudem. Motiv zvítězit nad Sfingou. Je šťastný, když je nevědomý a netuší, že jeho žena je jeho matka. Šlílí, když se dozví pravdu, chce zemřít – prosí Thébany, aby ho zbavili života, ale ti ho pouze litují.

„Sofokles pozměnil ve svém dramatu tradici. Vyzvedl především *nevinu Oidipovu, který se subjektivně nedopustil žádného přečinu a stal se jen obětí osudu*. Umělec zvýšil tragiku tím, že jeho Oidipus vykonává sám na sobě strašlivý ortel a odchází dobrovolně do ciziny. Přidal i to, že Antigonu miluje Kreontův syn a spojuje s odsouzenou nešťastnicí svůj osud. Nad jeho smrtí si zoufá i jeho matka, čímž je Kreontova neoblomnost těžce potrestána“ (Dorazil, 1947).

Potřeby hrdiny: potřeba zjistit svůj původ – dozvědět se, kdo jsou jeho skuteční rodiče. Potřeba vyhnout se děsivému osudu, že zabije otce a vezme si svou matku za ženu. Potřeba uhodnout hádanku Sfingy. Potřeba zachránit Théby před morem. Potřeba dojít odpuštění a vyhnout se další trýzni a bolesti. Smířit se s Erinými.

Ponížení, pokoření – přes vědomé rozhodnutí Oidipa, i přes jeho záměrné jednání s jediným cílem vyhnout se strašnému osudu, stejně mu nakonec podléhá ve chvíli, kdy je spokojený a myslí si, že nad ním zvítězil – že věštba se nenaplnila a nebyla pravdivá. Osud ho jedním nemilosrdným úderem náhle sráží až na samé dno propasti hrůzy. 5

Úspěchu – zachraňuje Théby od Sfingy tím, že rozluští jako první její hádanku. Vládne v Thébách moudře a spravedlivě. 5

Agrese emocionální a verbální – Oidipus je prudký, prchlivý, hádá se. 5

Agrese fyzická, sociální – Zabije svého otce – oplatí mu jeho útok. 5

Dominance – vládne v Thébách. 5

Vnitřní agrese – „Nebudete zřít to, co jsem spáchal, co jsem strpět musel.“ 500 !!!

(Tato hodnota není chybou. Ale jeho čin „strhnul“ měřicí nástroj – TAT.)

Péče o rodinu – je laskavý. Chrání svou rodinu i své Thébany před Sfingou, před morem.

I za cenu, že opustí vše, co má rád. A z vládce se stává poutník. 5

Potřeba pasivity – nechce se přidat ani k jednomu ze svých synů. Nepomůže jim v jejich bratrovražedném boji. Nepodílí se vědomě na zlu. Nežehná jim. Hledá háj Erynií, hledá klid a odpuštění. 5

Sexu – má Iokasté a s ní čtyři děti. Ale krutě za to zaplatí. 5

Ulehčení, pomoci, závislosti – hledá pomoc a útěchu v háji u Erynií a ochranu mocného Thesea již odmítá, protože ji už nepotřebuje – ví, že brzy zemře. Jen chce čisté roucho. 5

Vnitřní stavy a emoce:

Konflikt – Oidipus strašně rád, když se dozví hrůznou pravdu. Šílí bolestí. Prožívá příšernou bolest, která přesahuje rámec běžné lidské zkušenosti s bolestí a utrpením. 5

Emocionální změna – od odhodlanosti vyhnout se za každou cenu hroznému osudu, přes nevědomé napomáhání jeho naplnění, náhlé děsivé prohlédnutí, zhroucení jeho dosavadního života, podlomení jeho síly a vydání se na cestu za odpuštěním a smířením. Musí to udělat, aby zachránil Théby od moru, od jisté smrti.

Od síly a prudkosti až po křehkost a zranitelnost. 5

Skříčenost – zažívá zoufalství, žal, beznaděj. 5

Tlaky prostředí na hrdinu, Oidipa:

Afiliace:

a) asociativní: Oidipus je syn krále, a přestože se ho jeho pravý otec chce zbavit kvůli věštbě, Oidipus díky své inteligenci získává postavení, které mu právem náleží. Stává se panovníkem v Thébách. Thébany ho mají rádi, pomohl jim od Sfingy. 5

b) emocionální: (rodič, příbuzný, milenec) je láskyplný k hrdinovi – matka. 5

Dominance a) nátlak, donucování: otec se chce Oidipa zbavit. 5

Péče o rodinu: matka zachránil Oidipa, svěří ho pastevci. 5

Odmítnutí: Otec ho zavrhl. 5

Nedostatek, ztráta, škoda. Ztrácí rodiče, pěstouny, „ženu“, domov, děti, postavení. 5

Ztráta, prohra, škoda. Iokasté se oběsí. Oidipus přes všechnu svou snahu neunikne osudu. 5

Fyzické nebezpečí:

a) aktivní – pokud neuhodne hádanku, Sfinga ho sežere. 5

b) nesnesitelné - vypíchne si oči, celý jeho dosavadní život se mu zhroutil. Umírá. 5

Výsledky:

Tento příběh skrývá několik vrstev a je obtížné je všechny rozkrýt. Je to tragický příběh, příběh Oidipa, jehož osud je určen ještě před jeho narozením – dopředu je rozhodnuto, že je mu odepřeno to nejcennější, co mohou rodiče dítěti poskytnout, a tím je jejich péče a láska. Matka Oidipa, Iokasté, se snaží mu zachránit alespoň život, což se jí podaří. Oidipus nemá tušení o svém původu, ale je velmi chytrý, ale také prchlivý. Přesto má Oidipus štěstí, jeho život je zachráněn a je vychováván jako královský syn u sousedního krále – tedy odpovídající role i status. Podaří se mu, co nikomu před ním – vyluští hádanku Sfingy a tím získává moc a ruku královny Iokasté, své matky! Je předurčen být nejlepší – stát se králem. Tím, že realizuje své možnosti a schopnosti a stává se tím, kým se má stát – tím nejlepším – králem, se nebezpečně přibližuje královně – své matce. Svým vítězstvím se paradoxně zaplétá do kruté hry osudu a naplňuje ho svým jednáním. V tomto příběhu hraje zásadní roli nevědomí Oidipa. Vědomě se chce vyhnout zlé věštbě a nevědomě jí jde naproti a napomáhá jejímu naplnění. Mohl to být silný, spravedlivý král, mohl spravedlivě vládnout do konce svých dnů, nebýt zlé věštby a kruté hry osudu. Nakonec je velmi krutě trestán za hříchy, které nevědomky spáchal. Matka mu dala život, otec mu ho chtěl vzít. Oidipus má extrémně přísné Nadjá – způsob, jakým se potrestá – vypíchne si oči, je příliš krutý a přísný. Umírá v tichosti, smířený. Ve smrti je pravda. Oidipus nebyl zlý, měl jen nešťastné předurčení, velmi těžký osud a extrémně nemilosrdné Nadjá.

3. vrstvy osobnosti Oidipa:

1. Vnitřní vrstva (potlačované, nevědomé tendence – velmi zřídka vyjádřené v myšlence a nikdy, nebo velmi zřídka zhmotněné v akci.)

Pomáhá nevědomě naplnění věštby tím, že se vydá směrem ke svým biologickým rodičům. Už na cestě zabíjí svého otce, uhodne hádanku Sfingy a tím získává ruku své matky, se kterou má děti – sourozence. Jeho matka se stává jeho ženou. Tím „vítězí“ nad svým otcem.

2. Střední vrstva (tendence, které se objevují v myšlenkách v nezastřené nezamaskované formě – zpověď jen některým vhodným jedincům, a také může být zhmotněna v akci soukromě a tajně). Láska k matce, nenávisť k otci.

3. Vnější vrstva (tendence, které se veřejně projevují a manifestují v chování). Je bystrý – jako první je schopen uhodnout hádanku Sfingy a tím zachránit Théby. Snaží se vyhnout zlé věštbě.

Srovnání TAT a konceptu CCRT

TAT odhalilo Oidipovo nevědomé napomáhání osudu, jeho přespříliš přísné, kruté a nemilosrdné Nadjá. Touží porazit otce, což se mu nakonec i podaří, ale je to „Pyrrhovo vítězství“, které nikomu nepřinese štěstí. Ani samotnému Oidipovi.

Opravdové štěstí je naše radost, která nepřináší druhému smutek ani žal. Ostatní je sobectví. CCRT odhalilo, jak se Oidipus snaží být prospěšný druhým – jak se snaží být dobrý, přestože je za to zraňován. Dva pohledy jsou více, než jeden. Dívat se oběma očima je více, než dívat se jen jedním okem, protože tím získáváme perspektivu.

Na konec tohoto tragického příběhu bych chtěla dodat, že netvrdím, že to tak je. Jen se mi to tak jeví. Příběh Oidipa je zřejmě latentním příběhem Sigmunda Freuda. Freud rozkryl spodní vrstvu své vlastní psychiky sebeanalýzou. Tuto spodní vrstvu považoval za shodnou a společnou všem lidem – což je myslím jeho jediná chyba. Ve spodní vrstvě lidské psyché se skrývá pro každého jiný příběh. A tento latentní příběh má tyto cyklické fáze: nigredo, albedo, rubedo.

Sigmund Freud, alias Oidipus, jako první *rozluštil hádanku Sfingy*, což můžeme interpretovat jako *objevení královské cesty do nevědomí*. To, že Freud popsal osobnost v termínech Já, Ono, Nadjá, objevil královskou cestu do nevědomí je jen logické vyústění toho, co prožíval. To nejlepší v životě je vykoupeno velkou bolestí.

BŮH OCHRAŇUJ KRÁLE! GOD SAVE THE KING!



Obr. č. 16: Oidipus a Antigona – ilustroval Václav Fiala (1958)

4. LATENTNÍ PŘÍBĚH

„Existují příběhy, ve kterých nejsme jenom diváky, ale sami se můžeme stát jejich přímými účastníky.“

(osobní sdělení, 2. 3. 2011, Matěj Mináč)

Latentní – skrytý, utajený, neprojevující se navenek ^(Slovník cizích slov)

- vlastnost některých dějů probíhat bez vnějších a patrných změn; psychol. Čas, který uplyne od podnětu do počátku reakce. Závisí na podmínkách vnějších (druh podnětu, jeho intenzita atd.) i vnitřních (zaměření jedince, věk, tělesný stav). ^(Encyklopedický slovník j-při)

- skrytost, možnost, neprojevenost; psychol. Doba mezi působením podnětu a jím vyvolanou reakcí. ^(Encyklopedický slovník)

Jako latentní se v psychoanalýze označují obsahy nevědomí.

Příběh – (angl. story) a vyprávění (angl. narrative) považovány za základní organizující principy jedince pro vnímání, chápání a sdílení vlastní zkušenosti, a také utváření identity (Sarbin, 1986; Spence, 1984; Bruner, 1991, 2004; Baerger, McAdams, 1999; Polkinghorne, 2004). Hlavní organizující princip pro myšlení, chování a prožitky jedince i pro sdílení žité zkušenosti (Skorunka, 2010).

U všech uvedených příběhů dochází k přeměně hlavní postavy. Jedná o emočně významné zkušenosti, o **okamžiky transformace v emočním prožívání**. To je jednotící linií všech vybraných příběhů. Jsou to věčně živé příběhy dotýkající se nás samých.

Po analýze všech sedmi uvedených příběhů se vynořily (latentně již dříve přítomné), jednotlivé fáze latentního příběhu. Fáze, které se neustále opakují v příbězích.

Jedná se o tyto fáze latentního příběhu, fáze změny, fáze transformace v emočním prožívání.

Albedo – bílá, nový život,

Rubedo – rudá, obětní fáze,

Nigredo – černá fáze, rozměňňovací fáze, ztráta, bloudění.

Tyto fáze zřejmě probíhají ve směru obnovy (kolo života), nebo v opačném směru (kolo smrti), tj. ve směru záhuby. Pokud jednotlivé fáze proběhnou v příběhu vícekrát, mluvím o spirále života/smrti. Tyto fáze probíhají zřejmě nejen v příbězích, ale i v našem životě. Jsou to naše emočně významné zkušenosti.

Ve dvou příbězích (Jestřábí žena, Perseus a Andromeda) jsem narazila na moment „zvratu“, kdy došlo k otočení běhu událostí do protisměru. K tomu je zapotřebí opravdového hrdiny a hrdinského skutku, který se nikomu před tím ještě nepodařil.

Inspirací jednotlivých fází transformace, čili posunu v emočním prožívání mi byli alchymisté s jejich transformací – proměnou. Klíčovou roli pro ně hraje oheň a jeho fáze – podoby (popel

– nigredo, žhavé uhlíky – rubedo, plameny – citrinitas, bílé okraje plamenů, a také bělavý popel – fáze albedo, čili nový život). Oheň, který je symbolem Ducha.

V souladu s tím, co píše C. G. Jung, lze alchymii chápat jako projekční techniku nevědomých psychických procesů. Psychika přirozeně směřuje k celistvosti a alchymie nese všechny znaky individuace.

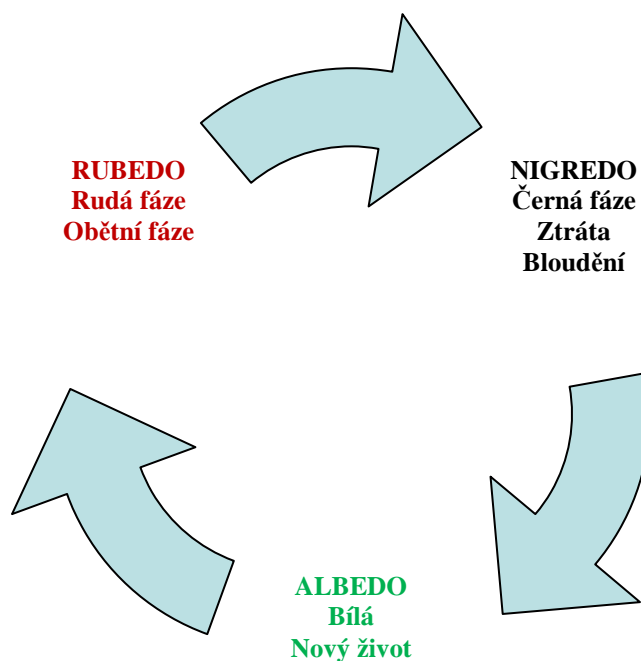
„V alchymistických procedurách, jež úzce souvisejí, jak přesvědčivě ukázal Jung, s individuálním procesem, tj. s „velkým dílem“, mají barvy zvláštní význam“ (Aeppli, 1995).

A jak už bylo řečeno výše, „pomocí ohně se upravují pokrm, taví kovy a v přeneseném smyslu se v žáru psychického a duchovního ohně taví ta vůbec nejtvrďší látka – lidské srdce. Oheň zbavuje všeho nahodilého, všech zbytečných nečistot, které na nás ulpěly“ (Aeppli, 1995).

Skorunka (2007) ve své recenzi zmiňuje práci R. Dallose „Attachment Narrative Therapy“, který vyzdvihuje význam emočně vztahových a významných zkušeností v rámci citové vazby.

*Jednotící linií, červenou nití latentního příběhu jsou **emočně vztahové a významné zkušenosti** (attachment narratives), které formují naše pozdější vztahy k sobě i k ostatním.*

Symbolem změny, transformace je bájný pták **Fénix**, který znovu prochází žářem, a tím se obnovuje a vstává z popela. Unese neuvěřitelně těžká břemena a jeho slzy léčí.



Tab. č. 9.: Latentní příběh

IV. DISKUSE

„Jsme vyhnanci žijící v cizím obrazu. Kdo to ví, žije velkým životem. Ostatní jsou hmyz.“
(Leonardo da Vinci)

V empirické části diplomové práce jsem si kladla za *cíl* ověřit konstrukt latentního příběhu.

Dalším *dílčím cílem* práce bylo prozkoumat možné opakující se motivy v příbězích, které by mohly případně sloužit jako forma projektivního testu.

Kritériem pro výběr jednotlivých příběhů byly *okamžiky transformace, tedy změny v emočním prožívání*. Pokusila jsem se analyzovat *sedm vybraných příběhů* (na základě výše uvedeného kritéria) pomocí Murrayho metody **TAT** (tématicko apercepční test), dále pomocí metody Lestera Luborskeho **CCRT** (Core Conflictual Relationship Theme), kde jsem se soustředila na narativní linii s tzv. jádrovým vztahovým konfliktem, konkrétně na vztahovou epizodu (angl. relationship episode, RE). Dále jsem věnovala pozornost **transformaci/změně v emočním prožívání** hlavních postav (dle jednotlivých fází latentního příběhu: ARN, tedy albedo, rubedo a nigredo). Inspirací mi byli alchymisté. Pro lepší pochopení symbolů v příbězích jsem pracovala se *slovníky symbolů*, také jsem použila metodu *volných asociací a amplifikací*.

Předností konceptu CCRT je jeho *akcent na interpersonální rovinu* a jeho rychlost, jakou proniká (ve třech krocích – skocích) přímo k jádru věci, k jádru interakce obou hlavních hrdinů příběhu. Zároveň koncept CCRT zahrnuje to, co je zjevné, čili chování a i to, co je skryté, čili prožívání (ve formě myšlenek, emocí, záměrů – úmyslů).

Hlavní předností TAT je v jeho síle vyvolávat fantazie, které připouštějí *vynoření nevědomých tendencí*. Také rozkrytí vnitřní, střední a vnější vrstvy osobnosti je přínosné.

Analýza potřeb v TAT se částečně překrývá s prvním a třetím bodem z konceptu CCRT.

V konceptu CCRT je zahrnuto zjevné chování hlavního hrdiny. Oproti tomu analýza vnějších tlaků z prostředí je podrobnější v TAT, protože bere v úvahu i další postavy z příběhu ovlivňující chování a prožívání hlavní postavy/hrdiny příběhu. Tyto vnější tlaky se překrývají s bodem dvě konceptu CCRT (tedy odpovědi – chování významné druhé osoby). V TAT je snaha o detailní analýzu vnitřních potřeb a vnějších tlaků na hrdinu.

Koncept CCRT akcentuje vztahovost, interakci – v tom je lepší, než TAT. Také si myslím, že pro běžnou praxi je rychlejší a efektivnější koncept CCRT. TAT je bohužel příliš zdlouhavý, složitý a pro diagnostickou praxi téměř nepoužitelný vzhledem k časové náročnosti. TAT je možné použít v situaci, kdy máme dostatek času a možnost tak získat více zásadních informací.

Jedná se o kvalitativní výzkum. Uvedené metody jsem kombinovala z toho důvodu, abych co nejvíce ošetřila nežádoucí proměnné. Já jsem analyzovala jednotlivé příběhy, proto jsem se snažila co nejvíce ošetřit *subjektivitu a předpojatost*. Moje předporozumění, se kterým přistupuji k textu. Snažila jsem se také ošetřit, aby osobní témata nepronikala nekontrolovaně do textu. Nebylo to vůbec jednoduché. Zde narážím na problematiku projekce.

Mluvím o sobě, nebo o postavě z příběhu? Prvními kritiky mi byli moji blízcí. A když mi po přečtení rozebraného příběhu řekli, že mě v tom poznávají, tak jsem se ptala, kde a na kterém místě. A to místo jsem buď zcela vyškrtla, anebo opravila. Věděla jsem, že to musím udělat znovu, a pokud možno lépe. Trianguluji správně data? Došel by někdo jiný ke stejnému závěru? Snažila jsem se co nejvíce omezit subjektivitu, přestože to bylo obtížné. Uvědomuji si, že výsledek je ovlivněný tím, kdo interpretuje. Proto jsem této otázce věnovala poměrně velkou pozornost a trvalo mi docela dlouho, než jsem se rozhodla pro již zmíněné metody, abych tuto „nežádoucí proměnnou“ eliminovala. Nebylo zcela možné se oprostít od vlastní předpojatosti. Tu jsem se snažila vyvážit výběrem kvalitních metod.

Metody jsem kombinovala také proto, abych získala komplexnější, celistvější výsledek.

Při analýze jednotlivých příběhů jsem *postupovala* takto:

1. Syžet
2. Hlavní postavy a jim odpovídající archetyp dle Jungovy analytické psychologie
3. Vybraný symbol/y v příběhu
4. Transformace/změna v emočním prožívání hlavní postavy; fáze LP: ARN
5. CCRT (Core Conflictual Relationship Theme), jádrové a konfliktní vztahové téma
6. TAT (Tématicko apercepční test): systém potřeb a tlaků na hlavní postavu
7. Srovnání výsledků TAT a CCRT
8. Vybrala jsem úryvek
9. Obrázek

Vybrané příběhy mají společné rysy, které hrály zásadní roli v jejich výběru. Jak již bylo sděleno výše, příběhy jsem vybrala vzhledem k tomu, že u hlavních postav dochází k *přeměně, tedy k transformaci v emočním prožívání*.

V prvním příběhu se Malá mořská víla promění v mořskou pěnu kvůli nešťastné lásce k princí.

Ve druhém příběhu, Eros a Psyché, se mění Psyché – ta se stává se nesmrtelnou.

Ve třetím příběhu Kráska a Zvíře dochází k proměně Zvířete v prince.

Ve čtvrtém příběhu se proměňují oba. V noci se mění ještěřák v ženu a z vlka se stává ve dne muž. V pátém příběhu Perseus a Andromeda mě zaujal motiv zkamenění, čili proměny živého v neživé. V šestém příběhu jsou Adam s Evou vyhnáni z Ráje a ztrácejí tak možnost žít věčný život. V sedmém příběhu, Král Oidipus, dochází ke změně od nevědomého prožívání Oidipa k uvědomění si hrůzné pravdy, že jeho žena je jeho matkou.

Předmětem výzkumu byl příběh – tedy něco, co je jedinečné, neopakovatelné.

Bahbouh (1999) píše: „*Na rozdíl od umění, které je hledáním jedinečných tvarů, je metodologie hledáním opakujících se tvarů.*“

Analýzy jednotlivých příběhů „rozкрыly jejich podloží“, které je přítomno u všech uvedených příběhů. Jednotlivé fáze/opakující se motivy latentního příběhu jsou tyto:



Bahbouh (2002) ve svém článku „*Struktura pravděpodobného příběhu*“ píše:

„Příběhy se vyprávějí právě proto, že obsahují něco *nepravděpodobného*. Zhusta jsou kombinací řady nahodilostí, a přesto se nám zdají věrohodné.... ***Je překvapivé, jak se objevují v různorodém materiálu tytéž tvary***.... Nám však nejde o generování lidských příběhů, ale o *nalezení řádu v zdánlivé nahodilosti*.... Je patrné, že také naše příběhy jsou přes svou nahodilost vedeny určitými zákonitostmi, pro něž máme, přestože si je neuvědomujeme, cit. ...To, co je asi nejzajímavější, je právě kvalitativní charakteristika, na niž kvantitativní

analýzou získané údaje poukazují. Jde o vlastnost, které se v matematice říká *soběpodobnost*.“

Skorunka (2007) ve své recenzi zmiňuje práci R. Dallose „Attachment Narrative Therapy“, který vyzdvihuje význam emočně vztahových a významných zkušeností v rámci citové vazby. *Jednotící linií, červenou nití latentního příběhu jsou emočně vztahové a významné zkušenosti (attachment narratives), které formují naše pozdější vztahy k sobě i k ostatním.*

U všech zvolených příběhů se jedná o emočně významné zkušenosti, o okamžiky transformace/změny v emočním prožívání.

Skorunka (2008) píše: „Dnes již je zřejmé, že *zásadním faktorem změny v terapii je změna v emoční rovině*, a to nejen u jedince, ale především v rodinném systému. Nejedna studie zaměřená na psychoterapeutický proces terapie ukázala, že *okamžiky transformace (transformation events/points) byly charakteristické posunem v emočním prožívání.*“

Při analýze příběhů jsem narazila na „*bod zlomu/zvratu*“. V této souvislosti mě napadá, že Bible mluví o „*obrácení*“ – myslím, že se jedná o totéž. V příběhu dochází k obrácení směru pohybu jednotlivých fází/opakujících se motivů v emočním prožívání. Dojde k tomu, že se spirála smrti zvrátí „*hrdinským skutkem*“ ve spirálu života. *Kolo smrti*, které probíhá od fáze albedo, k rubedu a konečně k nigredu hrdina svým skutkem zarazí (bod zlomu) a otočí běh událostí do obráceného směru – tj. od fáze nigredo, k rubedu a ke konečnému albedu – to je *kolo života*. Tím se dostává do *spirály života*.

Jde o to, aby jednotlivé motivy příběhu vedly k životu a ne ke smrti. Aby byly konstruktivní a ne destruktivní. Je těžké si v této souvislosti nevzpomenout na Freuda a jeho pud k životu Eros a pud ke smrti Thanatos.

Bod zlomu, bod zvratu – jedná se o rozhodující moment, kdy se musí veškeré síly člověka mobilizovat k obraně života, zvrátit běh událostí a smysluplnou agresí rozrazit celou svou osobností dveře budoucnosti.

V pozadí tohoto motivu je *mýtus o zrození hrdiny*. Bible o tom mluví konkrétně v příběhu „*Povolání Saula za krále*“ (viz podrobněji kapitola 6. 3.)

Jak jsem se již zmínila v úvodu, inspirací pro jednotlivé fáze/opakující se motivy latentního příběhu, mi byli alchymisté. Alchymisté byli zřejmě také inspirováni cestou Slunce po obloze za dne a měsíce v noci. Jejich jednotlivé fáze proměny tomu napovídají. Nigredo –

noc, albedo – měsíční stav, svítání a konečně rubedo – sluneční stav. Řídili se zřejmě myšlenkou, že to, co je vně (makrokosmos), je i ve mně (mikrokosmos, tedy člověk). Podobně jako se mění noc v den a den v noc, mění se i emoční prožívání člověka. (Mimochodem mě teď napadlo, že podobný motiv je předáván již malým dětem v pohádce Tři zlaté vlasy děda Vševěda, který se ráno vydává jako batole na cestu po obloze, aby v ní navečer jako stařec, který pozbývá své síly, skončil svou poutí).

Na tomto místě bych ráda připomněla *C. G. Junga*, a také jeho knížku *Představy a spásy v alchymii*. Pro Junga byla alchymie analogií nevědomých psychických procesů. Dle Junga je důležité právě pochopení vztahu alchymie a hlubinné psychologie jako souvislosti mezi chemickým procesem a transformací, tedy proměnou člověka v procesu individuace. Dle Junga je alchymii možno též chápat jako projekci nevědomých psychických obsahů a procesů.

Blíže k tomu Jung píše: „*V alchymickém díle (opus) jde z velké části nejen o samotné chemické experimenty, ale také o něco jako psychické procesy, jež jsou vyjádřeny pseudochemickým jazykem.*“

Na jiném místě Jung uvádí: „*Podstatné tajemství „Umění“ je skryto v lidském duchu; tedy, moderně řečeno, v nevědomí.*“

Jung nachází paralelu mezi alchymickým dílem a morálně intelektuální proměnou člověka.

Také *Thomas Diener*, kariérový poradce a kouč, inspirovaný středověkou alchymií, užívá fázi ARN a vede čtenáře krok za krokem na cestě při hledání „práce snů“. Ve své knížce „*Esencia práce – alchymia navigácie při hľadání povolania*“ Diener po vzoru alchymistů provádí své klienty od fáze nigredo (kde mapuje jejich dosud dřímající potenciál – analogicky „prima materia“ v alchymii), přes fázi albedo (zdroje – šťastné vzpomínky; vize) ke konečnému rubedu (realizace vize, tvořivost a spontánnost).

Radvan Bahbouh (2010) ve své knížce o *Psychologii sebekoučování* mluví o „obrazech šťastných okamžiků“, které myslím odpovídají fázi albedo. Píše: „*Největší dar, který jsem dostal, jsou obrazy šťastných okamžiků, uložené v mé paměti.*“

A co s tím dál? Zajímavý je právě projektivní potenciál příběhů. Hledat příběh – příběhy jako projektivní testy. Zjistit pomocí nich, v jaké fázi emočního prožívání se člověk nachází.

Zjišťovat způsoby stimulace a inhibice fází v emočním prožívání. V této souvislosti mě napadá Freudův pud k životu Eros – ten bude zřejmě stimulační. A jeho Thanatos, pud ke smrti bude naopak tlumit – inhibovat průběh jednotlivých fází. Zmapovat sféru našeho vlivu na průběh jednotlivých fází.

Otázky, na které se mi dosud nepodařilo nalézt uspokojivou odpověď, a které tak zůstaly nedořešené, jsou tyto:

1. „Co když ale těch příběhů, které jsou pozadím, či esencí našeho života je více a jsou třeba v konfliktu?
2. Hodí se určité příběhy pro některé fáze života a ty další pro jiné?
3. Neseme si ty příběhy po celý život neměnné, bez vlivu životních událostí?
4. A co ty metapříběhy naší kultury – můžeme vůbec hovořit o vlastních příbězích a nikoli o inspirujícím, či omezujícím vlivu kulturních příběhů, ideologií a diskurzů na naše krátké a nicotné životy?

Jeden příběh je málo na to, aby se do něj dala vtěsnat rozmanitá zkušenost všech lidí, i když některá témata jsou univerzální“ (Skorunka, 2010).

„Pro lidskou civilizaci jsou odněpaměti vyprávění, naslouchání, přerámování, katarze, interpretace a změna chování, základními způsoby zvládání prožívaných životních problémů.“ (Skorunka, 2008).

Potřeba sdílet svůj příběh, hledat a najít porozumění a možné řešení díky vyprávění a převyprávění svého příběhu je důležitou lidskou potřebou.

„Každý detail, každý dílčí podpříběh je podobný příběhům delšího trvání, do nichž je vnořen“ (Bahboudh, 2002).

Gregory Bateson: „Dva popisy jsou více než jeden. Díváme-li se očima, každé naše oko hledí na pozorovanou věc pod odlišným úhlem. V žádném z jednotlivých vjemů není obsažena prostorovost. Ta se nedá získat ani jejich sloučením. *Prostorovost se objevuje jako důsledek odlišností...* A právě tak je to s lidským poznáním, odlišnost různých obrazů mysli může způsobit otevření nového rozměru poznání.“ (Remeš, Halamová, 2004).

„DIXI.“

„Domluvila jsem.“

V. ZÁVĚR

Joy Greshamová: „*Bolest, co přijde je součástí dnešního štěstí. Tak to je.*“
 Clive Staples Lewis: „*Bolest nyní, je součástí příštího štěstí. Takový je koloběh života.*“
 (Urývek z filmu *Krajina stínů*, 1993)

Cílem této práce bylo ověření konstruktů „*latentního příběhu*.“ Dalším dílčím cílem práce bylo prozkoumání *opakujících se motivů v příbězích*. Kritériem pro výběr jednotlivých příběhů byly *okamžiky transformace/změny v emočním prožívání*, které jsou součástí našich příběhů – těch napsaných, i těch skutečných – tedy našich životních příběhů.

Pokusila jsem se rozkrýt analýzou podloží příběhů a odhalit „latentní příběh“ s cyklickými fázemi (opakujícími se motivy) transformace/změny „*albedo, rubedo, nigredo*“ v emočním prožívání. Odkrýt „*kolo života*“ a „*kolo smrti*“, „*spirálu života*“ a „*spirálu smrti*“. Také jsem narazila při analýze na „*bod zlomu/zvratu*“ – okamžiku změny a obratu běhu událostí do protisměru. Jinými slovy se spirála smrti může změnit ve spirálu života a naopak.

Jednotící linií, *červenou nití latentního příběhu jsou emočně vztahové a významné zkušenosti (attachment narratives), které formují naše pozdější vztahy k sobě i k ostatním.*

Ta „cesta“, kterou jsem při hledání latentního příběhu prošla, byla jedinečná. Nejzajímavější bylo, že jsem jednotlivé fáze opravdu našla v podloží všech analyzovaných příběhů - ať už to byly staré řecké báje a pověsti, nebo příběh o Adamovi a Evě z Bible, nebo pohádka H. Ch. Andersena.

Příběhy jsou efektivní způsob, jak proniknout k jádru věci, k jádru osobnosti. Nelze opomenout také jejich komunikační rovinu. Ta může sdělovat, a přitom neohrozit. Příběhy jsou šifrou. Každý v nich může najít odpověď na palčivé otázky. A kdo v nich umí číst, má klíč k netušeným možnostem. Ten klíč máme k dispozici všichni, ale ne všichni ho umíme správně používat. Snažila jsem se ho vložit do této práce pro jiné, kteří na něj už dávno zapomněli a nechali ho ukrytý v pokladnici svého dětství. Hodně štěstí při odemykání těch Vašich příběhů.

Příběhy, písně, básně, filmy, které se nás dotýkají, dožívají nás, jsou naší součástí.

Jsou součástí toho, co jsme a kým jsme. S postavami se smějeme, pláčeme s nimi, prožíváme strach, žijeme s nimi i s nimi umíráme. A možná se s nimi i znovu narodíme.

VI. DOSLOV**WILLIAM SHAKESPEARE****VEČER TŘÍKRÁLOVÝ**

„Můj příběh začíná na moři... Je to nebezpečná plavba do neznámé země. Plavidlo ztroskotá. Vlny bouří a zvedají se. Loď se roztříští na tisíc kusů a všechny bezbranné duše se utopí. Kromě jediné. Je to žena. Duši má širší než oceán. Její duch je silnější než sevření moře. Nekončí svůj život ve vlnách. Naopak. Začne nový na dalekém neznámém pobřeží. Bude to příběh o lásce. A ta žena zůstane mou hrdinkou po celý život. Její jméno je Viola...“

(W. Shakespeare: Večer Tříkrálový)

VII. LITERATURA

Clive Staples Lewis: „*Čtete pro vědomí, že nejsme sami. A asi se dá říct, že milujeme pro vědomí, že nejsme sami. Nebo ne?*“

(Urývek z filmu *Krajina stínů*, 1993)

AEPLI, Ernst. *Psychologie snu*. Praha: Sagittarius, 1995. 370 s. ISBN 80-901898-2-2.

ALLEN, Woody: *Deconstructing Harry: Pozor na Harryho!* USA, 1997.

ANDERSEN, Hans Christian. *Pohádky*. Praha: Albatros, 1990.

ATTENBOROUGH, Richard: *Krajina stínů. Shadowlands*. 1993, Velká Británie.

BAHBOUH, Radvan. Co čte. *Psychologie dnes* [online]. 2004, 7/8. Dostupný z WWW: <<http://www.portal.cz/scripts/modules/issues/artlist.php?issueid=407&tmplid=62>>.

BAHBOUH, Radvan. *Pohádka o ztracené krajině: Psychologie sebekoučování*. Brandýs n. L.: Dar Ibn Rushd, 2010. 115 s. ISBN 978-80-86149-61-5.

BAHBOUH, Radvan. *Souvislosti a kontext arteterapeutických postupů*. České Budějovice, 1997. Diplomová práce. Jihočeská Univerzita, Pedagogická Fakulta.

BAHBOUH, Radvan. Jaká je validita projektivních testů?. *Psychologická diagnostika* [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.psychodiagnostika.cz/index.php?akce=validita>>.

BAHBOUH, Radvan. Struktura pravděpodobného příběhu. *Psychologie dnes*. 2002, 7/8, s. 28-29.

BAHBOUH, Radvan; DVOŘÁK, Josef; SÝKORA, Jaroslav. Hamlet jako mapa aneb k čemu může být dobrá aplikace matematiky při analýze dramatu. *Divadelní revue*. 2003, roč. 14, č. 3, s. 31-33.

BAHBOUH, Radvan: Provedu vás krajinou informací. *Psychologie dnes*. 2004, č. 7/8, s. 1-3.

BAHBOUH, Radvan. *Využití sociomapování u malých sociálních skupin*. Praha, 1996. Diplomová práce. FFUK Praha.

BARTÁK, Jan, et al. *Encyklopedický slovník*. Praha: Odeon, 1993. 1253 s. ISBN 80-207-0438-8.

BAUEROVÁ, Anna. *Tisíc jmen v kalendáři*. Praha: Šulc a spol., 1992. 232 s. ISBN 879-15-92.

BLANKENBAKER, Frances. *O čem všem je Bible*. Bratislava: Pokoj, 1989. 356 s. ISBN 80-85747-02-2.

BOHÁČKOVÁ, Eva. *Psychologie archetypu*. Praha, 2000. 183 s. Diplomová práce. Vedoucí práce: PhDr. Pavel UHLÁŘ.

BOHÁČKOVÁ, Eva. *Psychologie archetypu: a její využití při výkladu vybraných uměleckých děl*. Praha, 2002. Rigorózní práce. FFUK. Školitel: PhDr. Pavel UHLÁŘ

BOHÁČKOVÁ, Eva. Psychologie archetypu: ukázky psychologického výkladu. *Psyché et Natura*. 2001, 1, s. 28-39.

Bible: překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009. Dostupné z WWW: <www.bible21.cz>. ISBN 978-80-87282-00-7.

BRUNER, Jerome: *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press, Cambridge 1987.

CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000. 339 s. ISBN 80-7178-354-4.

CAMPION, Jane: *The Piano: Piano*. Hudba: Michael Nyman, 1993.

CROSS, Beverly. *Clash of the Titans: Souboj Titánů*. Warner Bros: Metro-Goldwyn-Mayer, 1981.

ČERMÁK, Ivo. Psychologie v narativní tónině se vynořila v souvislostech. *Československá psychologie*. 2003, 6, s. 513-532.

ČERMÁK, Ivo. Psychologie příběhu. Narativní psychologie a její témata. Přednáška 2009. Power point.

ČERMÁK, Ivo; CHRZ, Vladimír. Žánry příběhů, které žijeme. *Československá psychologie*. 2005, 6, s. 481-495.

ČERMÁK, Ivo. Sigmund Freud a životní příběh. In *Sborník CEP č. 51/2006 : 150 let od narození Sigmunda Freuda*. Loužek, M. (eds.), 2006. s. 51-62.

ČERMÁK, Ivo; LINDÉNOVÁ, Jitka. *Povolání herec: Kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Větrné mlýny, 2000. 193 s. ISBN 80-86151-42-5.

Dallos, R.: *Attachment Narrative Therapy; Integrating Narrative, Systemic and Attachment Therapies*. Open University Press, Berkshire 2006.

DE LACLOSE, Choderlose (námět). *Nebezpečné známosti. Valmont*. USA: Miloš Forman (režie), 1989.

DIENER, Thomas. *Esencia práce: Alchýmia navigácie pri hľadaní povolania*. Bratislava: Epos, 2008. 191 s. ISBN 978-80-8057-756-8.

DORAZIL, Otakar. *Poklady starověkého písemnictví*. Praha: Josef Hokr, 1947. 307 s.

Encyklopedie antiky. Praha: Academia, 1973. 741 s. 21-003-73.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma, 1995. 431 s. ISBN 80-7205-648-4.

Find a grave [online]. 2011. Sigmund Freud. Dostupné z WWW: <<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=1377>>.

FREUD, Sigmund. *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum, 1969. 464 s. ISBN 80-201-0224-8.

FÜRST, Maria. *Psychologie: Včetně vývojové psychologie a teorie výchovy*. Olomouc: Votobia, 1997. 259 s., ISBN 80-7198-199-0.

GOLDMANN, Petr; SOUKUPOVÁ, Tereza. *Psychologické dny 2008: Já, my a oni* [online]. 2008 [cit. 2011-04-04]. Psychodiagnostika. Dostupné z WWW: <<http://cmps.ecn.cz/pd/2008/html/k2.html>>.

HARTL, Pavel; HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000. 774 s. ISBN 80-7178-303-X.

HAVRDA, Matyáš. *Archaické prototypy některých témat hlubinné psychologie*. Praha, 1996. Diplomová práce. FF UK Praha.

HEFFERNANOVÁ, Jana. *Tajemství dvou partnerů*. Liberec: Dauphin, 1995. 247 s. ISBN 80-901842-9-4.

HILLMAN, James. *Sny a podsvětí: Obrazy jako potrava duše*. Praha: Portál, 1999.

HOFMAN, Ota (scénář); HRUBÍN, František (námět). *Panna a Netvor*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1978.

HOFMAN, Ota; KACHYŇA, Karel (scénář); ANDERSEN, Hans Christian (námět). *Malá mořská víla*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

CHYZ, Vladimír. *Psychologie metafory*. Praha, 1995. Diplomová práce. FF UK Praha.

JUNG, Carl Gustav. *Analytická psychologie: Její teorie a praxe*. Praha: Academia, 1993. 205 s. ISBN 80-200-0480-7.

JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla VI.: Představy spásy v alchymii*. 2000. Brno: Tomáše Janečka, 2000. 371 s. ISBN 80-85880-21-0.

KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha: Portál, 1999. 167 s. ISBN 80-7178-302-1.

KELLER, Werner. *A biblia má predsa pravdu*. Bratislava: Tatran, 1969. 405 s. 301-133.4-2395.

KHMARA, Edward; THOMAS, Michael; MANKIEWICZ, Tom. *Ladyhawke: Jestřábí žena*. Twentieth century fox: Warner Bros, 1985.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1981. 791 s. ISBN 14-621-85.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav, et al. *Ilustrovaný encyklopedický slovník: I. díl (a-i)*. Praha: Academia, 1980. 970 s. ISBN 505-21-856.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav, et al. *Ilustrovaný encyklopedický slovník: II. díl (j-při)*. Praha: Academia, 1981. 960 s. ISBN 505-21-856.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav, et al. *Ilustrovaný encyklopedický slovník: III. díl (pro-ž)*. Praha: Academia, 1982. 975 s. ISBN 505-21-856.

LAWRENCE, David Herbert. *Stíny jara a jiné povídky*. Přeložil Martin Hlinský. Praha: Odeon, 1989. 469 s. ISBN 80-207-0180-X.

LISSMANN, Konrad; ZENATY, Gerhard. *O myšlení: Úvod do filosofie*. Olomouc: Votobia, 1994. 377 s. ISBN 80-85619-94-6.

LUEPNITZ, Deborah Anna. *Schopenhauerovi dikobrazi: Pět psychoterapeutických příběhů*. Červený Kostelec: nakl. Pavel Mervart, 2002. 271 s. ISBN 80-903047-3-7.

LUBORSKY, Lester, et al. The Core Conflictual Relationship Theme. *Psychotherapy Research*. 1994, 4, s. 172-182.

MACURA, Vladimír, et al. *Slovník světových literárních děl 1: A-L*. Praha: Odeon, 1988. 475 s. 01-092-88.

MACURA, Vladimír, et al. *Slovník světových literárních děl 2: M-Ž*. Praha: Odeon, 1988. 459 s. 01-097-88.

MAGEE, David (scénář); KNEEH, Allan (námět). *Hledání Země-Nezemě. Finding neverland*. Podle hry *The Man who was Peter Pan*. Režie: FORSTER, Marc. Miramax Film Corp., 2004.

MAUGHAM, William Somerset. *Na ostří nože*. Praha: Odeon, 1974. 319 s. ISBN 01-021-74.

Mc ADAMS, D. P.: *Power, intimacy and the life story; Personological inquiries into identity*. The Guilford Press, New York 1988.

Mc LEOD, J.: Social Construction, Narrative, and Psychotherapy. In: Angus, L., McLeod, J.: *The Handbook of Narrative and Psychotherapy*. Sage Publications, London 2004. s. 351-366.

MERTLÍK, Rudolf. *Starověké báje a pověsti*. Praha: Svoboda, 1972. 509 s. 25-074-72.

MIKŠÍK, Oldřich. *Psychologické teorie osobnosti*. Praha: Karolinum, 1999. 213 s. 382-103-9

MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, 2006. 331 s. ISBN 80-247-1362-4.

MIOVSKÝ, Michal; ČERMÁK, Ivo; ŘEHAN, Vladimír. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku III*. Olomouc: SCAN, 2004. 231 s. ISBN 80-244-0909-7.

MIOVSKÝ, Michal; ČERMÁK, Ivo; CHRZ, Vladimír. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IV*. Olomouc: SCAN, 2005. 417 s.

Režisér Matěj Mináč: Nickyho rodina rozbřecela i skinheady. *Květy* [online]. Dostupný z WWW: <<http://kvety.atlas.centrum.cz/svet-slavnych/2011/3/4/clanky/nickyho-rodina-rozbrecela-i-skinheady/>>.

MINÁČ, Matěj; Pašš, Patrik: *Nickyho rodina*. Bontonfilm. Česko/Slovensko 2011.

MIOVSKÝ, Michal; ČERMÁK, Ivo; CHRZ, Vladimír. *Umění ve vědě a věda v umění: Metodologické imaginace*. Praha: Grada Publishing, a. s., 2010. 368 s. ISBN 978-80-247-1707-4.

MURRAY, Henry A. *Thematic Apperception Test*. London, Englan: Harvard University Press, 1971. 23 s.

NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Ilustroval Pablo Picasso. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 495 s. D 581517.

NAKONEČNÝ, Milan. *Lexikon Psychologie*. Praha: Vodnář, 1995. 397 s. ISBN 80-85255-74-X.

NAKONEČNÝ, Milan. *Průvodce dějinami psychologie*. Praha: SPN, 1995. 174 s. ISBN 80-85937-23-9.

NORMAN, Marc. *Zamilovaný Shakespeare. Shakespeare in Love*. 1998. Režie: John Madden.

NYKL, A. R. (překlad). *Korán*. Praha: L. Mazáč, 1934. 359 s.

PECHAR, Jiří. *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992. 114 s.

PETIŠKA, Eduard. *Příběhy starého Izraele*. Praha: Martin, 1990. 133 s. 117-001-90.

PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1958. 208 s.

POCOCK, D.: Feeling understood in family therapy. *Journal of Family Therapy* 19, 1997, s. 283-302.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 2008. 330 s. ISBN 987-80-7219-085-9.

POPP, Carol A., et al. Relationships between God and people in the Bible: A core conflictual relationship Theme Study of the Pentateuch/Torah. *Psychiatry*. 2002, 3.

Příbor neoficiální stránky města [online]. 2011. Příbor - rodiště Sigmunda Freuda. Dostupné z WWW: <<http://freud.pribor.cz/>>.

REMEŠ, Prokop; HALAMOVÁ, Alena. *Nahá žena na střeše: Psychoterapeutické aspekty biblických příběhů*. Praha: Portál, 2004. 197 s. ISBN 80-7178-921-6.

RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symbol*. Praha: ISE: edice Oikúmené, 1993.

ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem*. Praha: Panorama, 1989. 435 s. ISBN 80-7038-078-0.

SARBIN, T. R.: The narrative as root metaphor for psychology. In: Sarbin, T. R. (ed.): *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*. Praeger, New York 1986. s. 3-21.

SHAKESPEARE, William: *Výbor z dramát*. Naše Vojsko. Praha 1957.

SHALLCROSS, Martyn. *Soukromý svět Daphne Du Maurier*. Praha: Knižní klub, 1994. 111 s. ISBN 80-7176-091-9.

SKORUNKA, David. R. Dallos: Attachment Narrative Therapy. *Československá psychologie*. 2007, LI, 3, s. 322-324. ISSN 0009-062X.

SKORUNKA, David. *Lirtaps.cz* [online]. 2006 [cit. 2011-04-04]. Kvalita rodinných vztahů jako významný faktor rozvoje psychosomatických projevů. Dostupné z WWW: <www.lirtaps.cz>.

SKORUNKA, David. *Narativní přístup v psychoterapii: pohled psychoterapeuta a klienta*. Brno, 2008. 193 s. Dizertační práce. FFMU Brno.

SKORUNKA, David. *Narativní přístup v psychoterapii a rodinné terapii*. Přednáška 2010. Power point.

SKORUNKA, David. Spletná cesta k narativitě. *Narativ* [online]. 2010, 2. Dostupný z WWW: <www.narativ.cz>.

SKORUNKA, David. Životní příběhy jako základ psychosomatické medicíny. *Psychosom* [online]. 2009, 7, [cit. 2011-07-17]. Dostupný z WWW: <http://www.psychosom.cz/?page_id=116>.

SOUKUP, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál, 2000. 229 s. ISBN 80-7178-328-5.

SOUKUP, Václav; VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie: Sociologické pojmosloví*. Praha: Slon, 2000. 175 s. ISBN 80-85850-29-X.

SPARKS, Nicholas. *Zápisník jedné lásky. The Notebook*. 2004. USA, Portugalsko. Režie: Nick Cassavetes.

Spolupracovníci antické knihovny. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. 717 s. ISBN 25-119-74.

SVOBODA, Mojmír. *Psychologická diagnostika dospělých*. Praha: Portál, 1999. 342 s. ISBN 80-7178-327-7.

STACHOVÁ, J. *Analogie, model, metafora*. Praha: Sborník příspěvků, 1994.

STANČÁK, Andrej. *Klinická psychodiagnostika*. Bratislava: Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., 1982. 404 s.

STARÝ, Rudolf. *Medúsa v novější době kamenné*. Praha: Prostor, 1994. 174 s. ISBN 80-85190-30-3.

STEJSKAL, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. 237 s. ISBN 80-207-0096-X.

ŠÍPEK, Jiří. *Projektivní metody*. Praha: ISV, 2000. 115 s. ISBN 978-80-86149-61-5.

ŠÍPEK, Jiří. Postmoderní příměluva za příběh. *Psyché et Natura*. 2001, 1, s. 91-95.

ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT AMU, 2010. 142 s. ISBN 978-80-7437-035-9.

ŠIROKÝ, Hugo. *Analytická psychologie C. G. Junga*. Brno: Bollingenská věž, 1990.

TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, Imre. *Mytologie*. Praha: Odeon, 1967. 339 s. 02-60 01-056-67.

TRETERA, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení*. Praha: Paseka, 1999. 359 s. ISBN 80-7185-243-0.

VON FRANZ, Marie Louise. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Portál, 1998. 182 s. ISBN 80-7178-260-2.

VYBÍRAL, Zbyněk; ROUBAL, Jan. *Současná psychoterapie*. Praha: Portál, 2010. 744 s. ISBN 978-80-7367-682-7.

YOVELL, Yoram. *Láska a jiné nemoci*. Praha: Portál, 2007. 275 s. ISBN 978-80-7367-307-9.

ZÁVADOVÁ, Kateřina. *Pohádková abeceda*. Praha: Albatros, 2004. 74 s. ISBN 80-00-01360-6.

ŽELEZNÁ, Marta. *Podobizny lásky: Malý průvodce galerií slavných dvojic*. Praha: Albatros, 1996. 222 s. ISBN 80-00-00059-8.

VIII. PŘÍLOHY

Tabulky umístěné v textu – seznam (Teoretická část)

Tabulka č. 1: *Mody myšlení* (Boháčková, 2000)

Tabulka č. 2: *Staré řecké báje a pověsti*

Tabulka č. 3: *Křesťanská kvaternita*

Tabulka č. 4: *Alchymie*

Tabulka č. 5: *Čtyři elementy*

Tabulka č. 6: *Opakující se motivy v příbězích (A-R-N)*

Tabulka č. 7: *Prototypické patologie narativních schopností* (Holmes 2000, překlad Skorunka)

Tabulka č. 8: *Narativita v tradičních, moderních a postmoderních společnostech*
(McLeod 1997, překlad Skorunka)

Tabulka č. 9: *Latentní příběh*

Obrázky umístěné v textu – seznam

Teoretická část práce:

Obrázek č. 1: Úrodný půlměsíc a Egypt – okolo roku 2000 př. n. l.

Obrázek č. 2: Thot

Obrázek č. 3: Tria principia – tři pilíře tvořící celek světa, Wikipedie

Obrázek č. 4: J. C. Barchusen, *Elementa chemicae*, Leiden 1718, Imprimés R. 6927, Fig. 9

Obrázek č. 5: *Aurora consurgens* (15. st.) Ms. Rh. 172, f. 36 r, Zentralbibliothek Zürich

Obrázek č. 6: *De summa et universalis medicinae sapientiae veterum philosophorum* (18. st.),
rkp. 974, Fig. 18, Bibliotheque de l'Arsenal, Paris

Obrázek č. 7: René Magritte. *Milenci*, 1928.

Empirická část práce:

Obrázek č. 8: *Malá mořská víla* (1976)

Obrázek č. 9: *Eros a Psyché* – ilustroval Václav Fiala (1958)

Obrázek č. 10: *Panna a Netvor* (1973)

Obrázek č. 11: *Ladyhawke* (1985)

Obrázek č. 12: *Ladyhawke* (1985)

Obrázek č. 13: *Ladyhawke* (1985)

Obrázek č. 14: *Perseus* – ilustroval Václav Fiala (1958)

Obrázek č. 15: *Gustav Doré* (1866)

Obrázek č. 16: *Oidipus a Antigona* – ilustroval Václav Fiala (1958)

Obrázek č. 17: *Aberdeen Bestiary, Fol. 56 r., miniatura Phoenix*

Obrázek č. 18: *Olympští Bohové* – ilustroval Václav Fiala (1958)

Obrázek č. 19: *Václav Fiala* (1958)

Obrázek č. 20: *Bible – knihovna menších knih*

Obrázek č. 21: *časová přímka – Starý zákon*

Obrázek č. 22: *časová přímka – Nový zákon*

Obrázek č. 23: *Soud mrtvých, z Knihy mrtvých, Hunofer, doba vlády Setha I., kolem 1300 př. Kr.*

Diagramy (Empirická část)

Příloha č. 1: *Malá mořská víla*

Příloha č. 2: *Eros a Psyché*

Příloha č. 3: *Kráska a Zvíře*

Příloha č. 4: *Jestřábí žena*

Příloha č. 5: *Perseus a Andromeda*

Příloha č. 6: *Adam a Eva*

Příloha č. 7: *Král Oidipus*

Příloha č. 8: *Fénix*

Příloha č. 9: *Latentní příběh*

Malá mořská víla

3. NIGREDO

Nedokáže zvrátit běh událostí (k fázi rubedo) a prince zabít (díky od mořské čarodějnice). Rozplyne se do mořských pěn.

„Třetí kámen černý, ten jí v srdci zůstal. A v tom třetím kameni, sama navždy zkamení.“

1. ALBEDO

Narozeniny MMV. Svět nad hladinou. Spatří prince a zamiluje se do něj.

„První kámen bílý s její dlaní srůstá.“

2. RUBEDO

Setká se s mořskou čarodějnici a obětuje svůj hlas, aby ho mohla ještě spatřit.

„Druhý kámen rudý, zamyká ji ústa.“

Eros a Psyché

3. NIGREDO

Ztrácí Erosa poté, co si na něj posvítí a popálí ho. Ten zraněný odlétá do tmy. Psyché se ocitá ve tmě. Bloudí a hledá ho.

„Marně za ním nešťastná Psyché volala, marně prosila. Noc kolem ní mlčela, nikdo neodpovídal. Zoufalá Psyché vyběhla ven do tmy, klopýtala o kořeny a o kameny, rozdírala si nohy a ruce o trnitá křoví a hledala a volala manžela a zase naslouchala, neuslyšeli-li šum jeho křídél. Noc byla němá.“

2. ALBEDO

Nový život. Psyché je v paláci u Erosa. Rozmlouvá s ním, jen ho nesmí spatřit.

Eros: „Mou tvář nesmíš nikdy spatřit. Proto k tobě přijdu jen v noci a jen po tmě můžeš se mnou rozmlouvat.“

1. RUBEDO

„Svatba Psyché“. Duše je na kraji propasti a má být obětována.

Afroditá: „Dole na zemi žije královská dcera Psyche. Je tak smělá, že se dává uctívat jako bohyně. Pomůžeš mi ji potrestat. Napneš luk a zasáhneš ji srdce svým šípem. Ale tvůj šíp ji nesmí přinést radost, přinese jí jen strasti. Ať si vezme za muže nejhoršího člověka, kterého země nosí. Utrápenou a poniženou nebude nikdo uctívat a na mých oltářích zaplane zase oheň a k nebi bude stoupat vůně obětí.“

Eros a Psyché

5. ALBEDO

Eros se mezitím zahojil.
Najde Psyché a setře z ní
spánek smrti. Svatba
na Olympu. Psyché se
stává nesmrtelnou.

„Zákazem lásky pustne Duše
patřící Bohu.“ (W. Shakespeare)

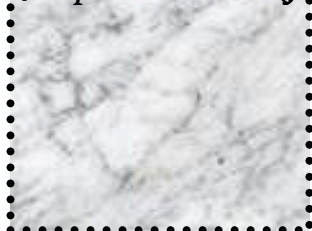
4. RUBEDO

3. úkoly: musí přebírat, vypořádat
se s divokými ovce, přinést vody
z černého pramene. Přinést hojivou
mast z podsvětí (spánek smrti).
Afrodita: „Už tě, Psyche,
neoslavují jako bohyni? Kde jsou
lidé, kteří ti nosili dary a oběti?
Můj syn Eros je u mne, dobře jsem
ho uzamkla, netěš se, že ho uvidíš.
Tvá smělá neposlušnost ho uvrhla
do horečky.“

Kráska a Zvíře

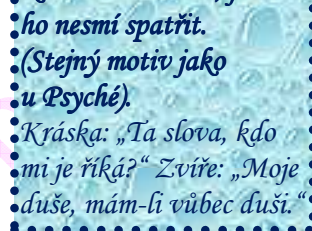
1. NIGREDO

Kupec ztrácí majetek
v černém lese. Bloudí.
Chce prodat obraz matky.



3. ALBEDO

Nový život. Kráska je
v paláci u Zvířete.
Rozmlouvá s ním, jen
ho nesmí spatřit.
(Stejný motiv jako
u Psyché).
Kráska: „Ta slova, kdo
mi je říká?“ Zvíře: „Moje
duše, mám-li vůbec duši.“



2. RUBEDO

Otec prodá Zvířeti obraz.
Když odchází, utrhne
růži. Zvíře žádá jeho
život, nebo jednu z jeho
dcer.



Kráska a Zvíře

4. NIGREDO

Spatření Netvorovy tváře.

Kráska: „Jak hezky máte ruku.
Znám Váš hlas, teď vidím i Vaši ruku. Smím, smím Vás už vidět?
Často se mi o Vás zdá. V mých snech, jako bych Vás už viděla.
Tvář, oči, rty. Née! Někdo tu je.
Něco hrozného tam v odraze skla.
Cizí tvář, strašná tvář. – „To jsem byl. Já.“ – „Řekněte, proč jste mně tak dlouho klamal?“ **Kráska utíká domů, ke svému otci.**

6. ALBEDO

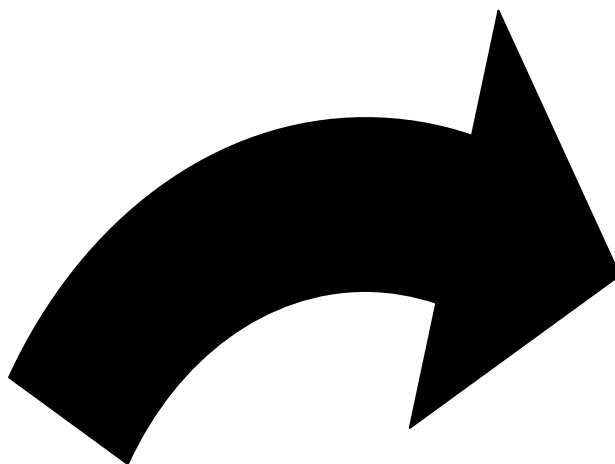
Kráska ho vyhledá
v okamžiku jeho proměny.
Ze Zvířete se stává krásný princ.
Kráska: „Ten hlas, oči. Ano, jsi to Ty.“

5. RUBEDO

Zvíře umírá steskem. Mění se.

Zvíře: „To nejsem já, to nejsou moje oči. To jenom oči se proměnily, protože umírám. Jestli je to smrt, umírám steskem po Tobě, Julie.“

Jestřábí žena



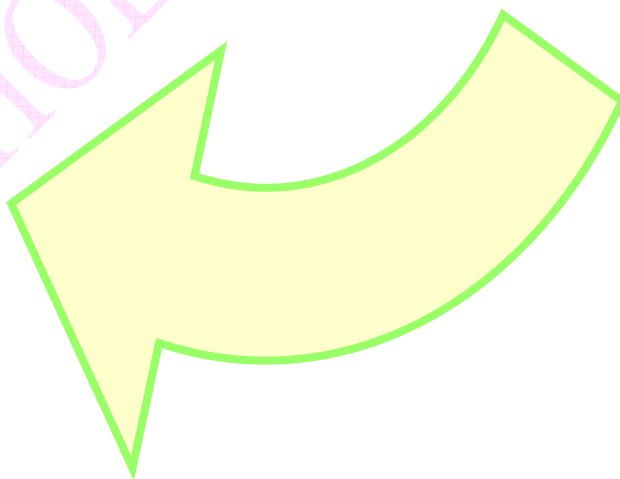
1. NIGREDO

*Prokletí milenců,
Lady Isabeau d'Anjou
/jestřábí žena
a rytíře Etiena Navarra/
vlk
aquilským biskupem.*

2. ALBEDO

*Nový život. Filip utíká
z vězení. DOSUD SE TO
NIKOMU NEPODAŘILO.*

BOD ZVRATU



Jestřábí žena

3. NIGREDO

Zpátky k fázi Nigredo.

Cesta zpátky do Aquily.

(Aquila = voda, tj. život).

Navarre o to žádá Filipa.

Riskují ztrátu svobody.

*Biskup: „Je tu žena, překrásná žena
s alabastrovou pletí
a s očima holubice. Putuje v noci, jen v noci
– s měsícem.*

*A jmenuje se Isabeau. Najdi ji
i vlka. Toho vlka chce. Vlka, který ji
miluje. Černého vlka.“*

5. ALBEDO

Den bez noci, noc bez dne.

Vysvobození.

(ALÉ! Biskup se snaží zvrátit

běh událostí, snaží se zabít

Isabeau – což by byl návrat

k fázi RUBEDO, nepodaří se

mu to, Navarre ho zabije).

4. RUBEDO

*V souboji je zraněn jestřáb, Isabeau se
málem zabije pádem z věže.*

Vlk se skoro chytí do pasti v lese.

Prolomí se s ním led a téměř se utopí.

Navarre žádá mnicha, aby zabíjel

Isabeau, pokud zklame. Myslí si, že

Isabeau je mrtvá.

*Filip: „Zasáhli, zasáhli jestřába. Ale to Vy
víte, že?“*

Isabeau: „Ano.“

Filip: „Jste tělo, nebo jste duch?“

Isabeau: „Jsem soužení.“

Perseus a Andromeda

1. NIGREDO
Král Akrisios uvěznil
Danae kvůli věštbě, že
má zemřít rukou
vlastního vnuka.

2. ALBEDO
Zeus v podobě zlatého
deště navštívil Danae
a splodil s ní syna Persea.

3. RUBEDO
Král Akrisios odevzdává
svou dceru Danae a jejího
syna Persea moři.

Perseus a Andromeda

4. NIGREDO

Zeus trestá tento krutý
a úkladný zločin zničením
Argosu.

5. ALBEDO

Danae a její syn jsou
v bezpečí na ostrově
Serifos.

6. RUBEDO

Zeus trestá Calíba, syna
bohyně Thétis, změnou
podoby za jeho krutost. Měl
si brát Andromedu. Thétis:
„Když trpí Calibos, bude
i Andromeda.“ Její
nápadníci jsou upalováni,
neuhodnou-li její hádanku.
Thetis přenáší Persea ze
Serifu do Joppy.

Perseus a Andromeda

7. NIGREDO

Calibos se v bažinách
utkává s Perseem – ten
vítězí a zjišťuje odpověď
na hádanku Andromedy.

8. ALBEDO

Perseus uhodne hádanku
Andromedy a získává tím její ruku.
Andromeda: „Můj vnitřní zrak
hlídí na tři kruhy spojené
v jedinečné a dokonalé harmonii.
Dva plné jako Měsíc, jeden
prázdný jako koruna. Dva byly
z moře pracně vylovené, jeden zas
ze samého srdce Země vytažený.
Celek znamená moc a slávu. Řekni
mi, co to jen může být?“

9. RUBEDO

Kasiopea se na jejich svatbě
hloupě pyšní krásou své dcery
Andromedy. Rozhněvá tak
Thétis. Ta si za urážku na
sobě a svém synovi žádá oběť
Andromedy.

Perseus a Andromeda

10. NIGREDO

Perseus se vydává do
podsvětí, na ostrov
zemřelých pro hlavu
Medúsy. Tímto
hrdinským skutkem
zvrátí běh událostí.
BOD ZVRATU.

12. ALBEDO

Perseus zachraňuje
Andromedu před mořskou
obludou tím, že ukáže
nepříteli hlavu Medúsy.
Ten zkamení.
Andromeda je
zachráněna a jejích štěstí
už nic nebrání.

11. RUBEDO

Andromeda má být
obětována. Je přikována
ke skále, očekává svůj
osud.

*Perseus a Andromeda***13. NIGREDO**

*Perseus při hrách hodí
diskem tak nešťastně, že
zasáhne jednoho
z dřváků. Je to jeho děd,
král Akrisios. Veštba se
naplňuje a příběh se
uzavírá.*

H

h

Adam a Eva

3. NIGREDO

Vyhnání z Ráje. A Bůh řekl
Hadovi: „Polezeš po břiše, po
 všechny dny svého života žrát budeš
 prach. Mezi tebe a ženu položím
 nepřátelství, i mezi símě tvé a símě
 její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu
 patu.“ **Evě:** „V bolestech budeš rodit.
 Budeš dychtit po svém muži, ale on
 nad tebou bude vládnout.“ **Adamovi:**
 „V potu své tváře budeš jíst chléb,
 dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi
 byl vzat. Prach jsi a prach se navrátiš.“

1. ALBEDO

Adam a Eva v Ráji.
 Žijí bezstarostný život do té
 doby, než začne Evu
 pokoušet Had, aby okusila
 plody ze stromu poznání
 a dala je i svému muži,
 Adamovi.

2. RUBEDO

Prvotní hřích.
 Eva uposlechne našeptávání
 Hada
 a utrhne plod ze stromu
 poznání, okusí je
 a nabídne jej i Adamovi.
 Uvědomí si, že jsou nazí,
 a tak se skrývají před Bohem
 v Edenu.

Král OÍDÍPUS

1. NIGREDO

Labdakův syn Laios,
král v Thébách, se
provinił proti Pelopově
synu a Zeus prohlásil
věštírnou, že bude-li mít
s chotí Iokaste syna,
zabije syn otce a ožení se
s matkou. (Dorazil, 1947)

3. ALBEDO

Pastýř zachraňuje
chlapečka, odnáší jej
k pastýři korintského
krále a dává chlapci
jméno Oidipus.
Korintský král dítě
přijímá k sobě do paláce
a vychovává ho jako
vlastního syna.

2. RUBEDO

Královně se narodí
chlapec. Má být odnesen
do hor a ponechán
šelmám na pospas, aby se
nenaplnila věštba.

Král OÍDÍPUS

4. NIGREDO

Oidípūs se dozvídá, že není synem korinthskeho krále. Ta myšlenka mu bere kříd. Odchází do Delf a rada Pýthie zní: „Prchej před otcem. Setkáš-li se s ním, stihne ho z tvých rukou smrt a oženíš se s matkou.“

6. ALBEDO

Oidípūs jako první uhoďne hádanku Sfingy, a tím zachraňuje Théby a získává tak ruku královny Iokasté – své matky! Mají spolu dva syny – Polýneika a Eteokla a dvě dcery Antigonu a Ismenu.

5. RUBEDO

Oidípūs se chce vyhnout věštbě, proto se vydává na opačnou stranu, aby se vyhnul svým pěstounům, které pokládá za své rodiče. Cestou se setkává se svým otcem, kterého v šarvátce zabíjí.

Král OÍDÍPUS

7. NIGREDO

Théby postihuje morová
rána. Zpráva z Delf zní:
„Vrah krále Laia žije
v našem městě. Mor
ustoupí tehdy, až bude
viník potrestán.“
Oidipus nechá pátrat po
viníkovi, povolává na
pomoc proroka Teiresia.

9. ALBEDO

S poutnickou holi opouští Oidipus
Théby. Jeho dcera Antigone ho
provází.
„Občané mé vlasti thébské, hleďte, zde
ještě Oidipus, který hádanky znal
luštit, nejmocnějším mužem byl,
k jehož štěstí někdo v obci vzhlížel
zrakem závistným: ejhle, v jakou
propast hrůzy srazila jej sudba zlá!
Proto tvora smrtelného, který ještě
hlídl vstříc poslednímu dni své sudby,
neblahoslav nikdy dřív, pokud
nedosáhne cíle života, zlem nedotčen!“

8. RUBEDO

Teiresias: „Nehledej
vraha, když jsi vrahem
sám. Ty jsi zavraždil
krále Laia a vlastní
matku sis vzal za ženu.“
Iokasté se oběsí a Oidipus
se oslepí. „Nebudete zřít
to, co jsem spáchal, co
jsem strpět musel.“

Král OÍDÍPUS

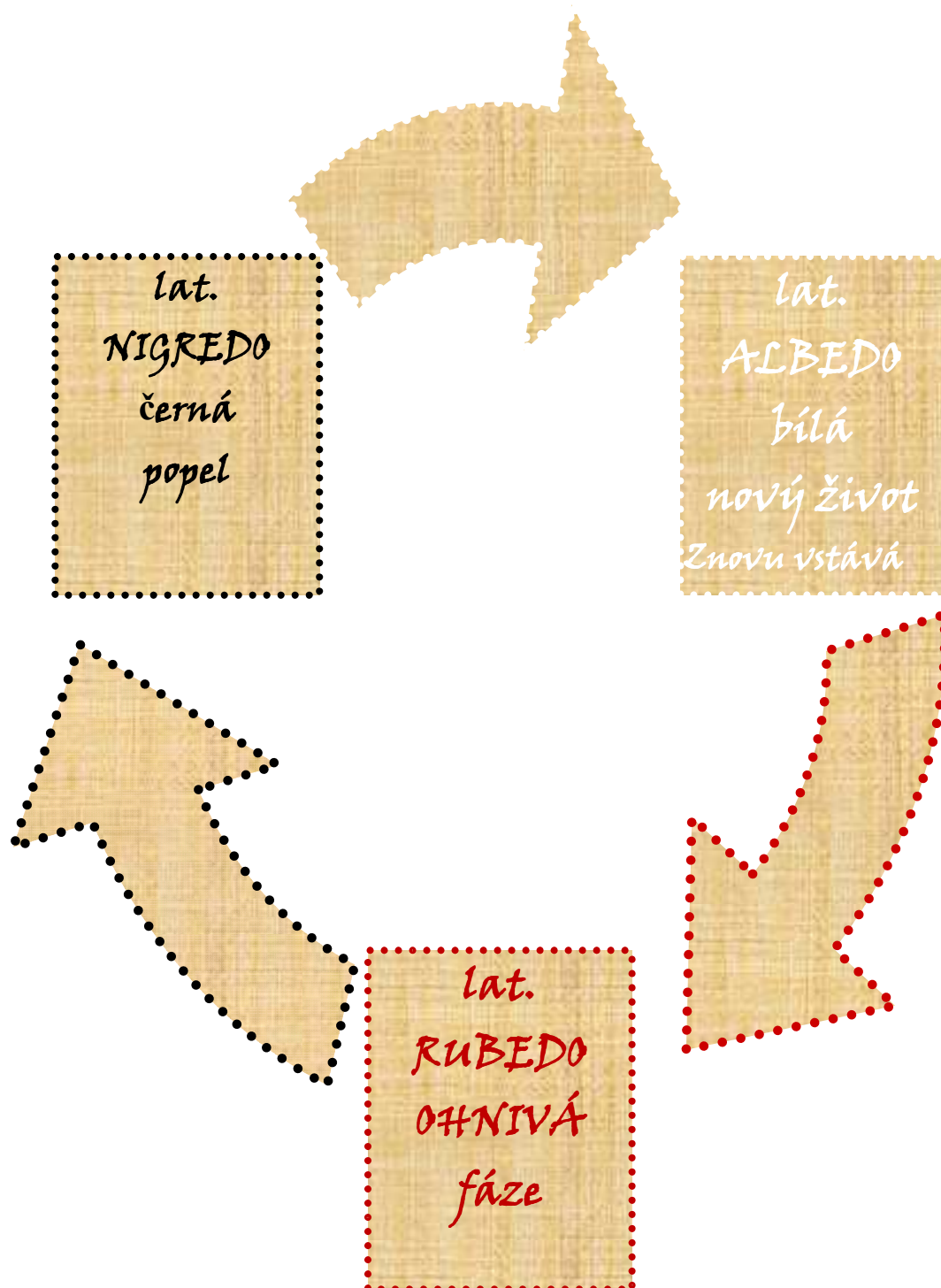
10. NIGREDO

Eteokles a Polyneikes
 soupeři o vládu a žádají
 Oidipa o pomoc. Ten
 nepodpoří ani jednoho
 v bratrovražedném boji.
 „I moje slepé oči vidí krev
 bratra na tvém
 meči.“ Smiřuje s Erýniemi.
 Od Thésea získává čisté
 roucho a umírá. Synové též.

11. RUBEDO

Kreon trestá Antigonu za
 to, že pohřbila Polyneika.
 Má být zazděna ve
 skalní sluji. Oběsí se a její
 ženich Haimon se před ní
 probodne. Manželka
 Kreona volí dobrovolně
 smrt. Smutně žije Kreon
 do konce svých dnů.

BÁJNÝ FÉNIX



Fénix se obnovuje tím, že prochází žářem ohně. Je výrazem zářivého bytí. Je symbolem zániku a znovuvzkříšení. Symbolem změny, transformace.

BÁJNÝ FÉNIX



Obr. č. 17: Phoenix

„Bájný pták Fénix byl ve starém Egyptě spojen s uctíváním slunce. Byl velký jako orel, měl šarlatové a zlaté peří a melodický křik, žil nejméně pět set let, a když se přiblížil jeho konec, vystavěl si hnízdo z vonných větví a koření, zapálil je a uhořel v plamenech. Z hranice zázrakem vzlétl nový Fénix, který nabalzamoval popel svého otce myrhou a odletěl do Heliopolis, egyptského města slunce.“ (Hilský, 1989)

LATENTNÍ PŘÍBĚH: FÁZE



Klíčovou roli hraje v alchymii **OHĚŇ**, tj. symbol **DUCHA**. „V přeneseném smyslu se v žáru psychického a duchovního ohně taví ta vůbec nejtvrďší látka - lidské srdce.“ (Aeppli, 1995)

„Existují příběhy, ve kterých nejsme jenom diváky, ale sami se můžeme stát jejich přímými účastníky.“ (Mináč, 2011)

„...u vyprávění nikdy nevíte. Začátek může být kdekoli a kdykoli. O konci ani nemluvě. Záleží totiž na tom, kdo v toku událostí určí počátek a konec. Pro jakýkoli příběh je důležitá zápleтка. A nemusí být jen jedna.“ (Skorunka, 2010)

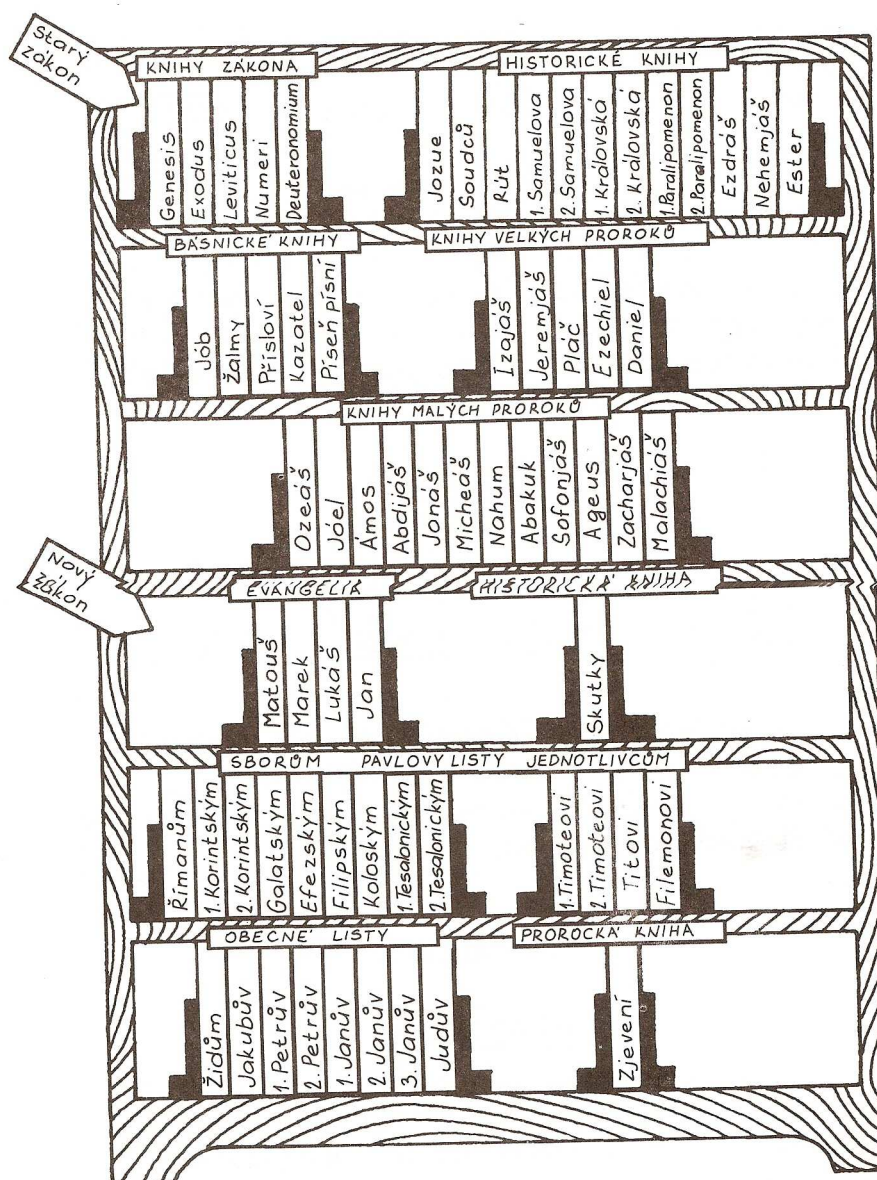


Obr. č. 18: Olympští Bohové - ilustroval Václav Fiala (1958)



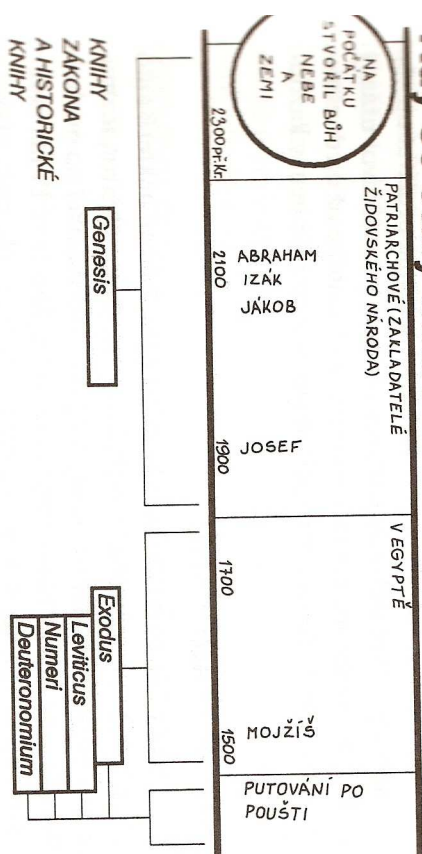


Bible - knihovna menších knih



Obr. č. 20: Bible – knihovna menších knih

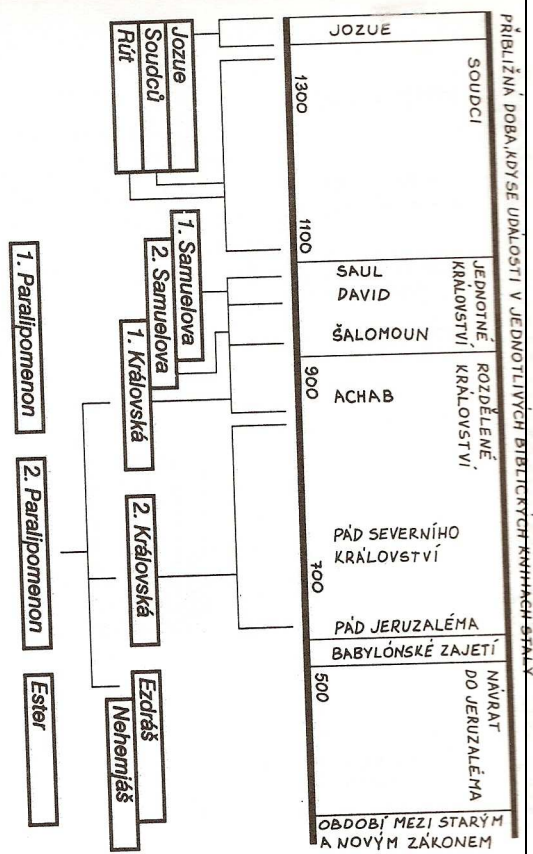
Kdy se staly události ve Starém zákoně



KLÁSNICKÉ KNIHY

Jób

PROROCKÉ KNIHY



ŽALMY

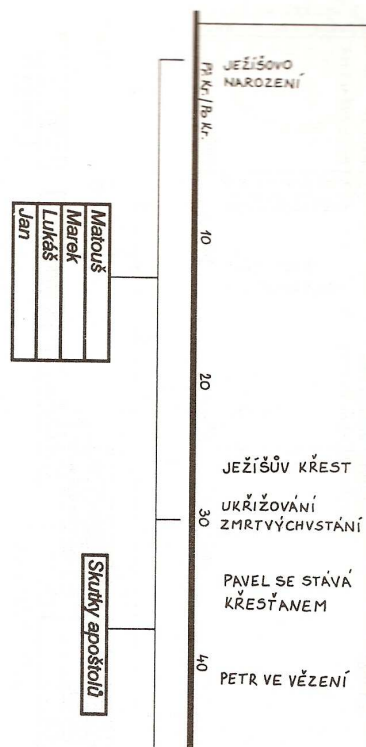
PSALMY

KAZATEL

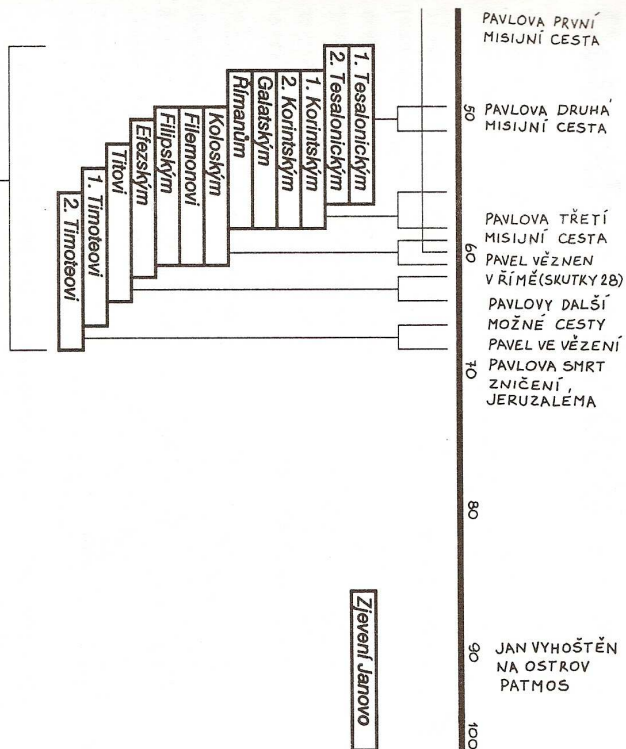
PÍSEŇ PÍSNÍ

Prorocké knihy hovoří o událostech v období rozdělení království, vyhnanství a návratu do Jeruzaléma. Viz diagram na stranách 142 - 143.

Kdy se staly události v Novém zákoně



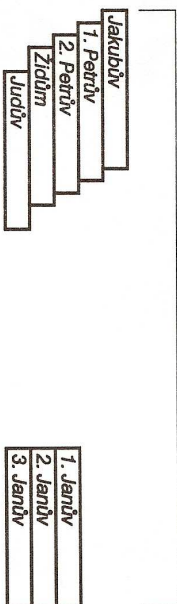
PŘÍBLIŽNÁ DOBA, KDY SE UDÁLOSTI V JEDNOTLIVÝCH BIBLICKÝCH KNIHÁCH STALY



PAVLOVY LISTY

Poznámka: Nevíme přesně, kdy byly novozákonní listy napsány. Pisatelé totiž své dopisy neopatořovali datem jako dnes. Lidé, kteří velní pečlivě studovali Bibli, se domnívali, že dopisy vznikly přibližně v době, která je uvedena zde.

OBEČNÉ LISTY



Obr. č. 23: Soud mrtvých

Soud mrtvých, při němž srdce mrtvých (na levé misce vah) bylo váženo. Zemřelý, veden Anubisem, provádí „negativní zpověď“. Thot zapisuje výsledek. Podle výsledku se pohlcovačka na mrtvého vrhne, nebo je poslán na onen svět do blaženosti. Z Knihy mrtvých, Hunofer, doba vlády Setha I., kolem 1300 př. Kr.

